...не искать никакой науки кроме той,
какую можно найти в себе самом
или в громадной книге света...

Рене Декарт

Серия основана в 1997 г.

В подготовке серии
принимали участие
ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных
исследований
Института научной информации
по общественным наукам,
Института всеобщей истории,
Института философии
Российской академии наук.

Жак Маритен

Творческая интуиция в искусстве и поэзии

Москва
РОССПЭН
2004

ББК 71
М 26

Главный редактор и автор проекта «Книга света»
С.Я.Левит

Редакционная коллегия серии:

Л.В.Скворцов (председатель), В.В.Бычков, П.П.Гайденко,
И.Л.Галинская, В.Д.Губин, Ю.Н.Давыдов, Г.И.Зверева,
Ю.А.Кимелев, Н.Б.Маньковская, Л.Т.Мильская,
И.А.Осиновская, Ю.С.Пивоваров, И.М.Савельева,
М.М.Скибицкий, А.К.Сорокин, П.В.Соснов

Переводчик: В.П.Гайдамака
Художник: П.П.Ефремов

Маритен Ж.
М 26 **Творческая интуиция в искусстве и поэзии** / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 400 с., илл. (Серия «Книга света»)

Жак Маритен (1882–1973) – видный французский философ, неотомист, создатель оригинальной культурфилософской концепции, во многом предопределившей эволюцию доктрины католицизма.

«Творческая интуиция в искусстве и поэзии» – одна из крупнейших работ Маритена. Задавшись целью раскрыть глубинные механизмы художественного творчества, автор, прежде всего, исследует соотношение понятийной и внелогической сфер человеческого интеллекта, развивает теорию «духовного бессознательного», в корне противоположного бессознательному фрейдистов. Считая поэзию подлинной стихией и объединяющим началом всех искусств, Маритен стремится как можно полнее осмыслить природу поэтического опыта и поэтического познания мира. При этом он проводит актуальное для нашего времени размежевание творческого «я» и сосредоточенного на себе «эго».

Книга предназначается философам, историкам искусств, литературоведам и всем, кого интересуют проблемы творчества.

© С.Я.Левит, составление серии, 2004
© В.П.Гайдамака, перевод (проза, стихи), 2004
© И.А.Осиновская, перевод (стихи), 2004
© «Российская политическая энциклопедия», 2004

ISBN 5-8243-0413-0

Творческая интуиция в искусстве и поэзии

Без драгоценной помощи Анри Ба́ра, а также Джорджо и Кристианы Браццола французское издание «Creative Intuition in Art and Poetry» никогда не вышло бы в свет. Я приношу им сердечную благодарность. Книга была *продумана* на английском языке, и автору было бы очень трудно самому перевести ее на свой родной язык.

Ж.М.

Предисловие

Эта книга — следствие шести лекций, прочитанных в Вашингтоне в Национальной художественной галерее весной 1952 г. Я в полной мере оценил честь быть приглашенным открыть Меллоновские чтения[1*] (*) по изобразительным искусствам. Хочу выразить искреннюю благодарность комитету Чтений, Национальной художественной галерее, ее директору г-ну Дейвиду Э. Финли и в особенности г-ну Хантингтону Кэрнзу, председателю комитета Чтений, чье просвещенное и великодушное содействие было для меня неоценимо. Я также сердечно благодарю г-на Магилла Джеймса, заместителя директора Национальной художественной галереи, и г-на Реймонда С. Стайтса, директора по образовательной работе, за их добросердечную помощь в подготовке иллюстративного материала, использованного в ходе лекций; без неустанного благотворного сотрудничества г-на Джеймса иллюстрирование книги было бы невозможно.

Я весьма признателен Фрэнсису Фергуссону, который, будучи руководителем «семинаров» по литературной критике в Принстонском университете, оказал мне помощь на стадии необходимых подготовительных изысканий; по его дружеским настояниям я написал очерк о Данте, одновременно и как статью в «Kenyon Review», и как центральную часть последней главы настоящей книги. Фрэнсису Фергуссону и Аллену Тейту я обязан более близким ознакомлением с той замечательной работой, что была проделана современной американской критикой, и с теми перспективами и проблемами, которые она высветила. Г-н Эдвард Тоунер Коун, адъюнкт-профессор музыки в Принстонском университете, любезно предоставил мне различные выдержки из писем великих композиторов. Г-жа Э.Б.О. Боргерхофф как в исследовательской

(*) Цифрой со звездочкой обозначены примечания переводчика, помещенные в конце каждой главы после авторских примечаний. *Прим. ред.*

работе, так и в моих усилиях добиться точности выражения на неродном мне языке была для меня сотрудницей, которой я глубоко благодарен за ее вдумчивость, компетентность и сочувственное понимание.

В моем труде мне постоянно помогала Раиса. – Не думаю, что философ отважился бы толковать о поэзии, если бы не мог положиться на непосредственный опыт одного из поэтов.

Предварительные пояснения

Целесообразно сделать кое-какие пояснения относительно некоторых особенностей этой книги.

I. Цитаты даны в основном на английском и французском языках. Многие извлечения из произведений английских или американских авторов (в особенности поэтов) приведены на их родном языке, не только потому, что практически невозможно, не будучи поэтом, адекватно перевести поэзию, но и, в первую очередь, потому, что эта книга – если не по своему предмету, то по своему способу исследования – имеет отношение к сравнительной поэзии. Согласно замыслу ее автора, она отдает своеобразную дань уважения одновременно англо-американской и французской поэзии.

II. Книга иллюстрирована двояко: она содержит как художественные, так и литературные иллюстрации. Последние состоят из текстов без комментариев, помещенных в конце большинства глав.

Репродукции картин относятся в основном к главам I и VI[2*].

III. Тексты без комментариев также надо рассматривать просто как иллюстрации. Отбирая их, я не преследовал цели составить реестр авторитетов или свод литературных свидетельств, а хотел лишь подготовить подборку значимых образов – не для глаза, а для ума. Часть этих извлечений (по крайней мере те, что взяты у современных авторов) я снабдил общепринятыми ссылками, чтобы облегчить возможные поиски. Но единственной моей задачей было собрать и представить некоторые «чистые тексты» для «чистого чтения», как самодовлеющие объекты, способные послужить пищей для размышлений или доставить уму наслаждение.

Во многих случаях я помещаю только фрагмент стихотворения, который, исходя из своего замысла, считаю особенно показательным. Надеюсь, что мне простят такую свободу в обращении с источниками.

Глава I
Поэзия, человек и вещи

Предварительные замечания

1. Искусство и поэзия неразделимы. Однако эти два слова далеко не синонимы. Под «искусством» я подразумеваю творческую, продуктивную, или созидательную, деятельность человеческого духа; словом «поэзия» обозначаю не частное искусство, состоящее в сочинении стихов, а нечто одновременно более широкое и более первичное: то сообщение между внутренним бытием вещей и внутренним бытием человеческого *Я*, которое являет собой своего рода провидение (что сознавала античность; римский vates был одновременно поэтом и прорицателем[1]). В этом смысле поэзия есть сокровенная жизнь всякого искусства и всех искусств[2]; это другое название того, что Платон называл mousikē[4*].

Искусство и поэзия, – в настоящей книге я хотел бы осветить и различие, и неразрывную связь между этими двумя загадочными спутниками.

Я хотел бы также выявить существенную роль интеллекта, или разума, как в искусстве, так и в поэзии и, в частности, показать, что источник поэзии кроется в допонятийной жизни интеллекта. Слова «интеллект» (intelligence) и «разум» (raison) у меня взаимозаменимы, поскольку они обозначают одну и ту же функцию, или способность, человеческой души. Но сразу же оговорюсь, что, когда речь идет о такой духовной силе, как поэзия, эти термины следует понимать в гораздо более глубоком и более широком смысле, чем обычно. Интеллект, вместе с воображением, мы найдем в самом сердце поэзии. Но разум, или интеллект, – это не только логический разум; в нем есть и бесконечно более глубокая, окутанная мраком жизнь, которая открывается нам по мере того, как мы пытаемся проникнуть в тайны поэтической деятельности. Иными словами, поэзия заставляет нас рассматривать интеллект одновременно и в его неизведанных истоках в глубинах человеческой души, и в его не-рациональном (я не говорю «иррациональном»), или не-логическом, функционировании.

Если в ходе своих рассуждений я обращаюсь главным образом к искусству художника и поэта, это не говорит о том, что я считаю другие искусства менее значительными. Музыка, наверное, самое значительное из всех искусств. Но, по моему мнению, музыка требует отдельного, совершенно особого анализа. Впрочем, эта книга ни в коей мере не трактат об искусствах; я не историк и не критик искусства. Мое исследование – философское, и мне нужны наглядные и доступные примеры. Я воспользовался ими лишь затем, чтобы можно было получить или подтвердить некоторые понятия индуктивным путем.

2. Первые две главы книги отчасти представляют собой введение. Хотя в первой содержатся в основном общие соображения о пластических искусствах, ее истинный предмет – поэзия (в указанном выше всеобъемлющем смысле), но поэзия, рассматриваемая пока еще с внешней, чисто описательной точки зрения. Единственная цель этой главы – привести читателя, индуктивным путем, к признанию некоторых важнейших фактов и поставить основную проблему, ту, что будет исследована в дальнейшем.

Вторая глава трактует об искусстве, понимаемом в строго определенном смысле, который надо придать этому слову. Ее задача – сформулировать ряд фундаментальных положений, необходимых для продолжения исследования, особенно когда оно достигнет ключевого пункта – вопроса об отношении между искусством и поэзией.

Природа и человек

3. Говоря о прекрасном, надо в первую очередь отметить такой факт, как своеобразное взаимопроникновение природы и человека. Это взаимопроникновение совершенно особого рода, ибо в нем нет ничего от обоюдного поглощения. Каждая из двух сторон остается тем, что́ она есть, сохраняет свое сущностное тождество и даже более мощно утверждает его в тот момент, когда ее наполняет или проницает другая. Но та и другая уже не обособленны; человек и природа таинственным образом смешиваются меж собой.

Когда человек испытывает радость от восприятия прекрасного, он не только вступает с природой в отношение интенционального[3], или духовного, отождествления, которое и составляет познание – «познавать – значит отождествляться с иным как таковым». Человек прельщается природой (сколь бы преображенной она ни представала, когда созерцаемый объект – произведение искусства). Она как бы проникает в его кровь и выражает в нем свое собственное стремление. Что искусство со времени его воз-

никновения у людей всегда имело магическую цель – утверждение спорное. Но в более глубоком, хотя и метафорическом, смысле искусство само заключает в себе некую магию, которая, очистившись с течением столетий, является чисто эстетической, когда вторжение природы в человека приносит одну только радость от ви́дения или интуиции, радость от чисто интенционального, или надсубъективного, становления.

И наоборот, в том, что связано с эстетическим чувством, всегда в какой-то мере сказывается своеобразное вторжение человека в природу.

Рассмотрим объекты эстетического наслаждения, в которых менее всего ощутим человеческий отпечаток: таковы, например, стройное математическое доказательство или, в области искусства, красивая абстрактная композиция, арабская мозаика или арабский орнамент; нежная свежесть цветка, закатные отблески солнца, экзотическая птица; таковы все величественные зрелища, являемые нетронутой природой, – пустыня, девственный лес, горы или огромные, с шумом низвергающиеся водопады, своим великолепием приводящие в трепет бесчисленных паломников. В действительности здесь повсюду тайно присутствует человек, здесь есть человеческое мерило, хотя оно и скрыто. Все эти «не человеческие» вещи представляют человеку какое-то качество человеческого духа, которое в них таится, как, например, интеллектуальная гармония и логичность, если взять стройное, или «изящное», математическое доказательство или красивую абстрактную композицию. Что же до той красоты, которая просто радует чувства, то число, или соразмерность, присутствует и здесь, и поэтому чувствам доставляет удовольствие свойство, им тоже присущее; а в отношении самих физических качеств, если красивый цвет в сочетании с окружающими красками «проясняет глаз», как говорил Дега, значит, он на «вещном» уровне отвечает потребности глаза в ритмическом сосредоточении и расслаблении и соответствует той нематериальной прозрачности, благодаря которой внутреннее действие чувства получает завершенность[4].

Наконец, что сказать о величественных картинах дикой природы? В них тоже кроется нечто человеческое, но это – некое чувство, не имеющее в себе ничего общего с эстетическим восприятием (я назвал бы его неразвитым (brut) или чисто субъективным чувством): оно рождается в нас самих и переносится нами на вещи, а затем возвращается к нам в отраженном виде. По отношению к природе с ее необузданной силой, с ее отчужденностью и непроницаемостью это, в частности, чувство бесконечной несоразмерности между природой и человеком – не только подав-

ляющей и поражающей нас, но и подспудно пробуждающей в нас неясные и неопределенные героические устремления: в нашем сознании брезжит вопрос, сквозь какие страшные испытания нам пришлось бы пройти, чтобы стать способными преодолеть эту несоразмерность. Отсюда – то ощущение одновременно и страха, и готовности бросить вызов, которое, как я полагаю, лежит в основе чувства возвышенного, но вместе с тем делает это чувство весьма отличным от чистого восприятия красоты и снижает его эстетическую ценность. (Не говоря уже о том, что для экскурсантов, а бывает, и для философов возвышенное – это часто всего только ошеломляющее.)

4. Но оставим все те случаи, о которых мы сейчас вели речь, – когда объект эстетического восприятия хотя и предполагает некоторое неявное отношение к человеку, все же, сколь возможно, отделен от человеческой жизни. Теперь я хотел бы отметить, что, если не считать частных случаев, красота природы тем очевиднее, а эстетическое наслаждение или эстетическое восприятие при ее созерцании тем чище и живее, чем глубже и обширнее влияние человеческой жизни на природу.

Иногда нам довольно одной лишь силы воображения. Плавно-медленный ход облаков в небесной выси, бескрайняя морская даль – «Свободный человек, всегда ты к морю льнешь»[6*] – вечно будут говорить человеку о человеческой душе.

Но влияние на природу мы оказываем и в действительном существовании. Бывает, что человек овладевает природой в ее физической и духовной реальности, – под этим последним выражением я подразумеваю внутреннюю способность природы быть означаемой. И именно тогда лучше всего видна ее собственная красота. Бухта Рио-де-Жанейро, просторная, солнечная, с дивными очертаниями – один из тех уголков природы, которые недаром вызывают восхищение. Но насколько же более прекрасной, насколько более чарующей – до глубины затрагивающей само чувство прекрасного – предстает с наступлением сумерек Марсельская гавань, когда она открывает один за другим свои сооруженные человеком бассейны с их хитроумным устройством, – лес корабельных мачт и подъемных кранов, море огней, наплыв воспоминаний! Когда вы мчитесь в автомобиле вдоль Гудзона или пересекаете холмы Вирджинии (о ходьбе нет и речи, американцам неведомо это медитативное удовольствие), вообразите себе на миг, что местность, расстилающаяся у вас перед глазами, еще усеяна хижинами воинственных индейцев: красота природы внезапно воспрянет и обретет смысл, потому что возобновится связь между природой и человеком; нынешние обитатели этих мест еще не успели сообщить земле предустановленную человеком форму.

Но взгляните на те мощные формы, предельно насыщенные человеческим трудом, которые промышленность внедрила там и сям на равнинах или по берегам рек: здесь связь уже установлена, природа признает новую красоту. Когда, оставляя позади океан, вы минуете Геркулесовы столбы и попадаете в Средиземное море, отчего красота тающих в воздухе берегов и моря, многообильного, как сама жизнь, звучит торжествующей песнью? Отчего незатейливые извивы дорог Кампани преисполняют вас чувством, кажется, неисчерпаемым в своей глубине? Быть может, тому причиной Вергилий, и греческие герои (хоть в эти мгновения вы не думаете о них), и едва ощутимое освежающее дыхание памяти? Все эти места на земле несут отпечаток человеческого ума и усилий человеческой воли. Единство человека и природы утверждается в ходе истории; и потому природа светится знаками и значимостью, от которых расцветает ее красота.

Из этого анализа мы можем вывести двоякое заключение. Первое: природа тем более прекрасна, чем больше она насыщена эмоцией. Эмоция играет существеннейшую роль в восприятии красоты. Но какого рода эмоция? Не та, которую я выше назвал неразвитым или чисто субъективным чувством, а иная, неотделимая от познания[5]. Как и эмоция, обусловленная всеми теми знаками и той значимостью, которыми изобилует природа, завоеванная человеком, она составляет или содержит в себе наслаждение, заключенное в созерцании. Такая эмоция превосходит чистую субъективность и влечет дух к уже познанному, заставляя его стремиться и к расширению своих познаний. Тем самым она побуждает нас грезить.

Второе заключение: знаки и значимость, о которых я говорил, остаются в общем виртуальными или латентными, по крайней мере в тот момент, когда путешественник поражается красотой пейзажа. Никакое частное воспоминание, никакая частная мысль не выражены в его сознании. Но эти знаки и эта значимость тем не менее сохраняют свою силу по отношению к опыту прекрасного. Запомним этот факт, – к нему мы еще вернемся. Скрытые знаки, невыраженные смыслы, оказывающие давление на ум – давление едва сознаваемое или вовсе неосознанное, – играют важную роль в эстетическом чувстве и в восприятии красоты.

Поэтому слова Оскара Уайльда, что природа подражает искусству, как мы видим, не более чем трюизм, если речь идет о нашем восприятии красоты природы. Ибо искусство и человеческое видение – это один из тех путей, которыми человечество вторгается в природу, так что она оказывается осмысленной и означенной людьми. Каким было бы наше эстетическое проникновение в природу без зеркал, созданных поколениями художни-

ков и поэтов? Лишь после того как золотистые фоны ранней средневековой живописи сменились у Джотто каменными утесами и горами, мы[6] обнаружили красоту гор. Удовольствием от прогулки по Риму мы отчасти обязаны Пиранези; этим удовольствием мы равно обязаны и такому зеркалу, как театр: палаццо с охристо-желтыми стенами, раскрытые лавки и мастерские, зияющие, точно гроты, подле них люди на старых улицах – во всем этом есть очарование сцены. Станем глядеть на лица так, словно перед нами портреты, – наши глаза испытают еще большее удовольствие. Эпикуреец от искусства, совершающий поездку в нью-йоркской подземке, наслаждается без конца сменяющейся экспозицией портретов работы Сезанна, Хогарта или Гогена, бесплатно устроенной для него природой, – или же Сёра, когда зажигаются все огни.

Вещи и творческое *Я*

5. Недостаточно рассмотреть взаимопроникновение природы и человека в отношении к эстетическому чувству или восприятию красоты. Нам важно уяснить взаимопроникновение природы и человека – можно сказать, слияние мира и человеческого *Я* – в отношении к эстетическому творчеству. Только тогда мы подойдем к предмету этой книги и будем иметь дело с поэзией.

Но, предваряя наше исследование, я не могу не посетовать на скудость человеческого словаря. Мне нужно обозначить одновременно единичность и неизмеримые внутренние глубины того наделенного духом существа из плоти и крови, каким является художник, а у меня для этого есть только абстрактное слово «*я*». Мне нужно обозначить потаенные глубины бессчетного множества разноликих сущих, неумолимый ход событий, физические и духовные сочетания ужаса и красоты – в общем, тот мир, то непостижимое Другое, с которым сталкивается человек, когда он выступает как художник, – а у меня нет для всего этого иных слов, кроме самого бедного и самого расхожего слова человеческого языка; я буду говорить: «вещи во внешнем мире», *«Вещи»*. Но мне хотелось бы вложить в это пустое слово чувства, которые владели первобытным человеком, созерцавшим вездесущую силу природы, или древними ионийскими философами, утверждавшими, что «мир полон богов».

Вещи и художническое *Я*: что мы можем узнать об их соотношении из типичных форм, в каких веками проявлялось творческое усилие человеческих рук и глаз?

Я не особенно люблю обобщения и обзоры с высоты птичьего полета. Но метод, которому я пытаюсь следовать в этой главе, вы-

нуждает меня к ним прибегнуть. Постараюсь придерживаться достаточно простых и достаточно очевидных общих характеристик, чтобы избежать несомненной опасности произвольной интерпретации.

Важнейший факт, которого мы не можем не признать, – это, как мне представляется, резкое различие и противоположность подхода, духа и поэтического восприятия Востока и Запада в том, что касается отношения между Вещами и художническим *Я*.

В целом можно сказать – и восточные писатели это особенно подчеркивают, – что искусство Востока находится в прямом противоречии с западным индивидуализмом. Восточному художнику было бы стыдно думать о своем *Я* и проявлять в своем творчестве собственную субъективность. Его первая обязанность – забыть о себе. Он смотрит на Вещи, он размышляет о тайне их внешнего облика и тайне их скрытой жизненной силы; в своем творчестве он раскрывает обе эти тайны, будь то ради наслаждения человека и украшения человеческой жизни или же ради сакральных молитвенных и культовых ритуалов. Но так как восточное искусство есть в основе своей искусство религиозное или питаемое религиозными идеями, оно входит в соприкосновение с Вещами не из любви к самим Вещам, а из стремления к иной, незримой и обожествляемой реальности, знаками которой служат Вещи; эту реальность искусство через посредство Вещей открывает одновременно с Вещами. В действительности только религия возвела искусство на тот уровень жизни, который равнозначен самой жизни искусства и который сущностно необходим для его собственной истины и его собственного величия, – я говорю о жизни символов. Восточное искусство всецело устремлено к Вещам; и однако же, как и всякое подлинное искусство, оно не приемлет реализма.

Отметим теперь две специфические черты, которые помогут нам понять, почему в восточном искусстве господствуют именно Вещи и чистая объективность Вещей, а не человек и его субъективность.

Во-первых, как и всюду, где религиозный инстинкт человечества не был преображен Евангелием, различные религии, с которыми связано восточное искусство, изначально были призваны сохранять и оберегать человеческое сообщество через социальную, правовую и ритуальную эффективность сакральных действий. Поэтому восточное искусство сосредоточено прежде всего на мире объектов, включенных в ритуал, оно отворачивается от человека в поисках священных реальностей, знаками которых являются Вещи, и священных ликов, отражаемых в мире, точно в зеркале, – в поисках мифического универсума, чуждого чело-

веку, сверхчеловеческого и порой жестоко бесчеловечного. Как же могло подобное искусство избежать опасности идолопоклонства? Пока Бог не воспринял плоть, пока незримое не стало зримым, человек склонен обоготворять вместе с невидимыми силами Знаки и Вещи, с помощью которых искусство являет их его взору; и чем глубже его искусство, или чем большую оно приобрело символизирующую способность, тем больше он к этому склонен.

Во-вторых, для восточного мышления искусство не ограничивается созданным произведением. Вернее сказать, произведение искусства – не просто предмет, сделанный мастером и обладающий своим собственным существованием. Произведение достигает завершенности, произведение *существует* только тогда, когда его видят, – как точка соприкосновения, где соединяются две души (душа художника и душа зрителя): оно подлинно существует лишь как средство актуально-идеальной коммуникации. Отсюда следует, что восточный художник не просто полностью обращен к Вещам, а обращен к ним постольку, поскольку должен духовно открыть их другим. И это (вкупе с влиянием, именно потому и оказываемым на него традиционными наставлениями) тем более обязывает его отрешиться от самого себя и сделать забвение собственного *Я* главной своей добродетелью.

6. Такова, на мой взгляд, первая, самая общая данность в том, что касается Востока и поэтического подхода восточного искусства. Но рассмотрим вопрос подробнее. Азия «ничто, если она не дух», – сказал Окакура Какудзо, ее единство – единство духа. Однако в этом единстве есть и многообразие. Анализируя различия между главными типами восточного искусства, представленными Индией и Китаем, мы придем к более конкретным выводам.

Каким образом индийское искусство полностью обращено к Вещам? Я отвечу, что искусство это находится в плену у вещей; оно обнаруживает поглощенность души той жизнетворной мощью, заключенной в Вещах, что порождает все великолепие, пленяющее чувства.

Без сомнения, индийское искусство, как и индийская философия, подчинено практической цели (духовного порядка). Созданное художником – не столько произведение искусства, сколько средство некоего незримого воздействия, оказываемого на дух. Я думаю не только о тех иератических схемах, которые, если можно так выразиться, служат вспомогательным аппаратом для экстаза йоги; мне приходят на память отрешенный взгляд и улыбка Будды, повторяемые в его бесчисленных изображениях, чтобы привести зрителя в состояние спокойного созерцания.

Но, с одной стороны, все, что не есть Абсолют, – иллюзия; с другой же стороны, сама эта иллюзия есть проявление Абсолюта, не в том смысле, что всякая сотворенная реальность причастна Абсолюту, а в том смысле, что Абсолют отображается в грезе; и единственно подлинное *Я* – это Абсолют. Значит, можно сказать, что греза эта священна: как и чистый цветок лотоса, который покоится на глади вод, илистая почва, куда уходит корнями лотос, священна; все священно. Здесь нет аскетического очищения чувств, а есть скорее самораспространение и саморазвитие некой жизненной силы, неразделимо чувственной и духовной, – вплоть до конечного освобождения от самой этой жизненной силы и от всякого чувственного или интеллектуального представления.

Нет и восхождения к Абсолюту от сотворенных реальностей (поскольку мир ирреален и сотворенных реальностей не существует). Как же образы, порождаемые грезой, могли бы направить дух к реальности высшей, к Единственной Реальности? Мудрец ищет лишь полного уединения и обращается исключительно к своему внутреннему *Я*. Индийскому искусству (если не считать некоторых греко-буддийских произведений) не свойственно одухотворение видимых вещей. Сфера искусства – *майя*[7*], царство чувств. Оно изображает мираж[7], но оно всецело во власти этого миража и неистощимого богатства форм, пленяющих чувства. Такое увлечение тем более непреодолимо, что первая обязанность художника, в восточном представлении, – отождествиться с тем, что он должен выразить. Как бы ни пытался он проникнуть взором за пределы природы, единственное, что ему удается, – это отождествиться с самим жизненным началом, с неистовым эросом, влекущим грезу о мире к бесконечным рождениям и обновлениям, с бьющей ключом творческой силой. Он побежден природой и несокрушимой плодотворной энергией становления.

Итак, индийское искусство, которое не перестает искать сокровенный смысл Вещей, находится, как я уже сказал, в плену у Вещей и отдается мощи их внутренней витальности и великолепию их витальности внешней. Приверженное вызываемым ими *девяти эмоциям*[8*], оно являет великое множество движущихся и танцующих, радостных, скорбных, героических или патетических фигур, порою сладострастных, порою диких; обилие изысканных деталей или величественных разрастаний из камня, что кажутся гигантскими сплетениями корневищ и ветвей, порожденными душою лиан и тропических лесов. Оно взрывается буйством орнаментов и красот. И мы спрашиваем себя, не было ли это убеждение в иллюзорной природе всякой реальности, воспринимаемой чувствами, следствием и противовесом чрезвычайно интенсивной чувственной витальности?

Искусство, столь изобилующее прекрасным, прекрасного не ищет. Оно всегда предназначено к тому, чтобы произвести некоторое практическое действие – эротическое, магическое или религиозное. Но даже в самых блестящих своих воплощениях оно помнит об изменчивости дерева и глины, которые послужили для него первым материалом, так же как и об изменчивости природы (сто лет назад отец Юк (Huc) еще мог любоваться на Тибете фигурами, тщательно выделанными из сливочного масла). Это искусство равнодушно к красоте человеческого облика. Человек для него – лишь одна из космических видимостей, и одна из теней, отбрасываемых танцующим Шивой.

7. Китайское искусство тоже целиком повернуто к Вещам, но иначе, нежели индийское. Его характерное отличие в том, что оно не пленено Вещами, а, скорее, само захватывает их в плен, в свете своеобразного анимистического транснатурализма. Это искусство представляет собой созерцательное усилие открыть в Вещах и явить заключенную в них душу, внутреннее начало их динамичной гармонии, их «дух», мыслимый как некий незримый обитатель, который нисходит в них от духа вселенной и сообщает им типичную для них форму жизни и движения.

Здесь нет порыва к Абсолюту, к Высшему, к единственному *Я*[8]; мы находим здесь скорее космическое верование, сакральное почитание Дао, или изначального источника[9], и небес, где предсуществуют духи всего, что имеет зримую форму, и откуда они нисходят в Вещи, чтобы, скрываясь в них, формировать их и служить внутренним началом их движения. И сами Вещи обладают существованием, хотя и скоропреходящим, – это врожденное убеждение, глубоко вкорененное в китайской душе, могло быть заслонено буддийским ирреализмом, но оно всегда оставалось в силе; Вещи не сон, у них есть своя реальность. Значит, сами Вещи (коль скоро они реально причастны бытию) могут быть одухотворены, т. е. взгляд созерцателя способен открыть дух, таящийся в них, и дать ему проявиться. И чувства, посредством которых постигаются вещи, тоже могут быть очищены. Именно такое очищение и одухотворение ставит своей главной целью китайское искусство. Что предписывает первый из шести знаменитых канонов Се Хэ? Заботиться о том, чтобы движение жизни обнаруживало особый духовный отзвук, который художник улавливает в вещах, когда он вдохновляется своей сопричастностью духу космоса. Не менее показателен второй канон. Если штрихи, нанесенные кистью и передающие контур, преобладают над всеми другими изобразительными средствами, так что живопись становится чуть ли не разновидностью каллиграфии, то, значит, сама сила и живость этих штрихов выражают (тонами сепии) движение жизни, подме-

ченное в Вещах, и ее структурную гармонию (и в то же время они свидетельствуют о силе вдохновения художника)[9*].

Китайский созерцательный живописец достигает единства с Вещами не затем, чтобы его увлекло их всепорождающее течение, а для того, чтобы уловить их внутренний дух. Он вбирает их в себя; он передает их духовное значение, оставляя в стороне все телесное преизобилие форм и красок, все богатство деталей или орнамента – все, чем насыщаются чувства; он стремится к тому, чтобы Вещи были в большей мере самими собой на шелке или на бумаге, нежели в своем природном бытии, и в то же самое время пытается раскрыть их родство с человеческой душой. Он наслаждается их внутренней красотой и помогает зрителю разгадать ее. Именно таким образом китайский художник, как я говорил выше, захватывает Вещи в плен.

Еще одна характерная особенность китайского искусства, отличающая его от искусства индийского, состоит в том, что оно придает важнейшее значение пустым пространствам и периодам безмолвия: важнее всего внушающая способность произведения, а согласно даосскому представлению несуществующее столь же значимо, как и существующее[10]. Это особенно сближает китайскую живопись с музыкой, в которой паузы не менее важны, чем звуки, – тогда как произведения индийского искусства предельно наполнены неудержимым фонтанированием жизни и обилием экспрессивных форм, пресыщающих глаз. Нельзя сказать, что китайский художник отличается от индийского бóльшим знанием анатомии или большей заботой об анатомической точности. Но китайская скачущая лошадь выражает самый дух мощного движения животного, тогда как лошади и слоны Индии, ее плясуны и красавицы – это спицы в колесе природы; они лишь восхищают или изумляют чувства. Текучесть китайского искусства – это текучесть мелодии; текучесть индийского искусства – текучесть потока, выходящего из берегов.

Наконец, в том, что касается отношения искусства к прекрасному – трудный вопрос, который я сейчас затрагиваю лишь мимоходом, – я уже отмечал, что индийское искусство не проявляет непосредственного интереса к красоте. Если отличать сознательное намерение художника от витального динамизма действующей в нем художнической способности, то можно сказать более конкретно, что ни индийское *искусство* (разве только втайне), ни индийский *художник* не стремятся к красоте, я подразумеваю – не стремятся из любви к прекрасному.

Китайский художник тоже не стремится к красоте ради нее самой – как и наши средневековые мастера; но китайское искусство, как и западное искусство Средневековья, в действительно-

сти стремится к красоте как к своей высшей трансцендентной цели. Иными словами, поиски красоты не тревожат сознание китайского или средневекового европейского художника, который наслаждается красотой вещей, но хочет только создать «хорошее» произведение и сделать его средством духовного назидания[11]. Однако поиски красоты ради нее самой, или в качестве высшей трансцендентной цели, присутствуют и главенствуют во внутреннем неосознанном динамизме китайского искусства, как и искусства средневековой Европы, – тогда как самый динамизм индийского искусства, я бы сказал, устремлен к иной высшей цели: это не красота, а практика, практическое применение, и в частности побуждение к духовному опыту, к переживанию будь то всепожирающего потока становления или всемогущества божеств. Это искусство (vertu d'art) находит красоту попутно, хоть ее и не ищет. Что до китайского искусства, то, несмотря на его тяготение к портрету, оно еще не почувствовало особенную красоту человеческого облика. Оно интересуется не столько красотой человеческого тела, сколько красотой пейзажей, птиц и цветов.

Некоторые отмеченные мною черты делают китайское искусство в определенном смысле более близким к нашему, чем искусство индийское. Однако в нем сохраняется преобладание Вещей над человеческим *Я*, характерное для восточного искусства в целом. Беда в том, что при таком стремлении к чистой объективности одушевляющий и животворный дух, который китайское искусство ищет в Вещах, легко становился своего рода формулой, раз и навсегда предначертанной для различных категорий объектов. При этом страсть китайцев к систематизации, к непререкаемым правилам, к рецептам, их культ учителей, по стопам которых должны идти ученики и которых они должны почтительно копировать, ввергала китайское искусство в соблазн академизма, столь же докучного, как и наш: отсюда бамбук, неизменно твердый в своей неподатливой гибкости; неизменно бесстрашные, ибо они цветут зимой, сливовые деревья; неизменно чистые орхидеи, ибо они расцветают в одиночестве; неизменно благородные хризантемы, ибо у них душа отшельника; горы, непременно приветливые по весне и погруженные в сон зимою; беспременно грубые крестьяне, беспременно утонченные дамы, беспременно бравые военачальники.

8. К чему служат эти замечания о китайском и индийском искусстве? Какое можно вывести отсюда заключение?

Специфическое различие, существующее между китайским и индийским искусством, происходит не от Вещей, созерцаемых человеком, а от людей, созерцающих Вещи. Все выделенные мной отличительные черты выражают лишь невидимую человеческую

структуру – духовную и телесную, религиозную, интеллектуальную и чувственную, образованную природой и историей, детерминизмом и свободой, – характеризующую глубинную субъективность индийского и китайского народов. Типично индийским или типично китайским восточное искусство делает тот факт, что при поэтическом подходе, свойственном каждому из этих двух искусств, даже тогда, когда, в обоих случаях, художник отворачивается от человеческого *Я* и взирает лишь на Вещи, творчество в действительности отражает не только смутное (obscure) открытие Вещей, но также – непроизвольно, подспудно, неосознанно – смутное открытие коллективного человеческого *Я* Индии и Китая.

Примем в соображение к тому же многообразие школ и стилей, оформившихся в китайском и индийском искусстве с течением веков, наполненных бурной чередой событий, перемен, испытаний. Благодаря поэтическому подходу, присущему каждой из этих школ, созданные ими произведения отразили, помимо смутного открытия Вещей, смутное открытие особой коллективной субъективности.

Рассмотрим наконец сами индивидуальные творения, великие творения, которые сквозь века доносят до нас потрясение от какой-то незабываемой творческой интуиции. В замечательной беспристрастности восточного художника, и через эту беспристрастность, в его чистом стремлении раскрыть Вещи в их чистой объективности, и через это стремление, нам помимо воли художника смутно, во тьме, открываются также и его индивидуальная душа, уникальность его единичной эмоции, потаенный мрак его собственной единичной субъективности. Чем более удается восточному художнику забыть свое личностное начало и принести его в жертву Вещам, тем в большей степени оно фактически присутствует и живет в его творении.

Итак, первое заключение (правда, частичное, поскольку оно относится лишь к искусству Востока): восточное искусство противополагает себя западному индивидуализму и никогда не говорит «я». Оно старается спрятать человеческое *Я* и останавливает взор только на Вещах. Оно устремлено прежде всего к сверхприродному, чтобы приобщиться к нему и выразить его, и в частности к тому сакральному элементу, который содержится в природе и Вещах и обозначается ими. Но по мере того как оно открывает потаенный смысл Вещей, восточное искусство вместе с тем неизбежно открывает, смутно и невольно, творческую субъективность художника[12]. Чем более успешно поэтическое восприятие, одушевляющее искусство, познает и показывает нам внутреннюю сторону Вещей, тем больше оно при этом раскрывает и проявляет человеческое *Я*.

Это заключение действительно и для древнегреческого искусства, и, замечу в скобках, оно не опровергается искусством ислама: последнее, поскольку ему воспрещено изображать человеческие фигуры (по крайней мере в общественных зданиях), развивалось в плане чисто абстрактной объективности. Искусство ислама ориентировано на математическую гармонию и на ритмический строй, но во всех своих розетках и арабесках, во всех своих гирляндах и пальмах, цветках и фестонах и в самом своем наслаждении красками оно невольно выдает живую чувственность, поглощаемую чистым пламенем интеллекта, творческой субъективности, от которой оно исходит.

Если вернуться к эллинскому искусству, то мы знаем (это стало общим местом, но это истина, и ее вполне достаточно для нашей цели): оно со всей убедительностью свидетельствует о «греческом чуде» как об изумительном проявлении человеческого разума. Человек и его разум отражают сокрушительный натиск космических сил и пытаются противостоять коварным умыслам жестоких богов; они полны решимости выведать тайну этой беспощадной природы, где они всегда узники, и этой жизни, для которой лучше бы и вовсе не родиться. Вооруженные незримыми идеями, они сражаются с Вещами. Орфей зачаровывает диких зверей, но его разрывают менады. Судьба и свобода столкнулись лицом к лицу. Как бы ясно ни сознавало искусство заключенную в Вещах сверхчеловеческую силу – божественную, магическую или дионисийскую, – оно решилось раскрыть умопостигаемость вещей и явить их сопричастность разуму.

Именно тогда, когда из-за такого конфликта и такого напряжения в победе разума еще проглядывал загадочный и грозный смысл Вещей, греческое искусство достигло небывалого блеска и обрело бессмертие. Впоследствии ему удалось отстоять во множестве несравненных творений свой подлинный поэтический подход, но в конце концов оно впало в двойную ложь подражания и идеализма. В период своего упадка оно было искажено подчинением обособленной власти Вещи-в-себе как предмета копирования и заботой о канонах идеальной красоты этой самой Вещи-в-себе. Оно стало находить удовольствие в тех смягченных формах, которыми Пракситель приводит в восхищение историков искусства, – формах совершенно рационализированных, но глухих и немых, замкнутых в себе и неспособных что-либо отобразить.

В противоположность тому, что мы отметили по поводу китайского искусства, в Греции не только искусство, но и сам художник стремится к прекрасному, и притом в высшей степени сознательно и намеренно. Такое выделение трансцендентного

значения красоты, причастной божественным атрибутам, было великим событием в духовной истории человечества; в то же время это был важный этап на пути человеческого духа к самосознанию (естественно, чреватый теми «прекрасными опасностями», которым придавал большую цену Платон). Одновременно греческое искусство признало привилегированное положение человека в объективной сфере прекрасного; оно открыло, что в природе нет ничего прекраснее человеческого тела, и откровение это ослепило его, заставив преклоняться перед человеческим обликом. Таким образом, оно в конце концов потерпело двоякое поражение, оказавшись побежденным природой и обличьем, эстетической подчиненностью внешней стороне Вещи-в-себе и идолопоклонническим культом человеческого тела.

В заключение этих кратких замечаний следует сказать, что кроме названных выше существенных различий греческое и восточное искусство имеют и одну важнейшую общую черту: греческое искусство, как и восточное, целиком повернуто к Вещам; творческая субъективность обнаруживается и раскрывается в произведении вопреки этой основной направленности, независимо от воли художника и помимо его сознания. В борьбе с Вещами и с природой греческое искусство всегда обращено именно к ним. Человек, при всей исключительности своего облика, остается объектом в природе, вещью в мировом целом, подчиненной совершенству и божественной сущности всей совокупности Вещей. Правда, начинает утверждаться определенный индивидуализм, но единственно в отношении таланта или индивидуального мастерства художника, а не внутреннего содержания индивидуального *Я*. Греческий художник, возможно, был не настолько склонен забывать о себе самом, как китайский, но это касается заботы о собственном превосходстве в глазах публики и соперников, а отнюдь не о своем внутреннем мире, противопоставляемом Вещам. Внутренняя тайна личности еще не открылась человеку.

Пришествие *Я*

9. Понятие лица, личности впервые ясно представилось человеческому разуму в теологической форме, на высшем уровне самой абстрактной концептуализации: а именно в догматических положениях, выражающих христианскую веру в божественную Троицу – единую Природу в трех Лицах – и в Воплощение Слова – божественную Личность, усвояющую человеческую природу. Одновременно человеческий ум столкнулся с новым понятием о человеке – евангелия и св. апостол Павел открывали ему превосходство внутреннего человека над человеком внешним, внутренней

жизни души над внешними правовыми формами, – и в Сыне Человеческом, увенчанном терниями, он мог созерцать неизмеримую глубину самого живого и самого таинственного *Я*.

Какой же путь был уготован искусству в века, что потекли после рождения Христа? Подытоживая долгую историю, я скажу, что в ходе эволюции, отличавшейся чрезвычайным многообразием, западное искусство перешло от осмысления человеческой личности, постигаемой сначала как объект и узнаваемой в священном образце божественного *Я* Христа, к осмыслению человеческой личности, постигаемой в конечном итоге как субъект, или в творческой субъективности самого человека, художника или поэта.

Попробую очень схематично обозначить главные стадии этой эволюции, какою она мне видится. На первой стадии личность в своей таинственности предстает как некий чистый объект, который пребывает в мире Вещей, но превосходит Вещи. Человек выделяется из природы и возвышается над нею, он победил этот мир. И вот его торжество: византийское искусство – в чем-то очень близкое к восточному искусству, хотя и более свободное от вещей, – с изображениями облеченного славой, царственного, а не страдающего Христа; римские базилики с их величественными мозаиками, ярче сияющие духовностью в варварские века, чем во времена римской классики; Равенна; позднее – романское искусство. Необъятная реальность человеческой души становится все более и более ощутимой, но она еще не открыта даже в виде объекта, она прячется за догматическим, интеллектуальным и всеобщим, значением священных образов и символов. Надо всем витает божественность Христа.

На второй стадии личность с ее тайной все еще предстает как чистый объект в мире Вещей, хотя и превосходящий их. Но теперь – в эпоху готической архитектуры, и особенно после св. Франциска Ассизского, – тайна личности открывает свои самые человеческие глубины. Это эпоха Дуччо, Джотто, Анджелико, французских и испанских «Пьета» и, на исходе своем, Грюневальда. В искусстве еще господствует религиозный дух, центральным образом остается образ Христа. Но это уже Христос в его человеческом облике, в крестной муке, в искупительном Страдании, – подле него скорбящая Богоматерь, его окружают святые с их индивидуальными чертами и личными судьбами, и человечество со всеми персонажами, оставившими свой след в истории, и природа, примиренная с человеком в евангельской благодати. Человеческая душа повсюду сияет сквозь зарешеченные окна своей темницы – объективного мира. Человеческое *Я* все чаще выступает как объект, который искусство являет нашему взору. Скоро оно почувствует себя потерянным и одиноким –

в тот момент, когда распадется сакральный строй старого христианства и человек станет искать на враждебной земле место для своей автономии, только что им открытой. Тогда появятся Пляски смерти и наступит великое уныние конца XV в.

10. На третьей стадии осмысление человеческой личности и человеческой субъективности включается в процесс интериоризации и переходит от изображаемого *объекта* к *способу*, каким художник исполняет свое произведение. Тогда-то и начинается натиск индивидуализма, отмечаемый в целом в отношении Ренессанса, барокко и нашего классического искусства. Вместе с сознанием интеллектуальной силы или ценности искусства приходит сознание созидающего *Я*, бесконечно более острое, чем у греческого художника. Вначале было именно это: внезапное постижение высокого призвания художника, новое чувство могущества и новое честолюбие; их поддерживали в мастере наука, знание анатомии, математика, система перспективы и открытие трехмерного изображения в живописи, преисполнившее гордостью великих итальянцев второго Rinascimento[10*]. Но было и нечто гораздо более глубокое, чему предстояло существовать и развиваться в последующие века: неосознанное давление индивидуальности художника на тот объект, с которым он имел дело в природе, отныне свободно осуществлялось и проявляло себя в его творчестве.

Конечно, старая иллюзия, разделяемая самим Леонардо да Винчи (как теоретиком, а не как художником), хвалившим в живописи искусство создавать совершенные подобия природных объектов, все еще оставалась идеологическим основанием, но она разоблачалась фактами. Живописцы не искали внешнего сходства. Их задачей было не копировать внешнюю форму, а интерпретировать ее; так, предписание Микеланджело придавать движущимся фигурам форму языков пламени[13] долгое время почиталось за общее правило. И особенно картины природы, хотя к ним еще относились с любовью и благоговением, улавливались и вовлекались в игру свободного воображения, оплодотворенного созерцанием вещей. «Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие», – говорил Веронезе[14]. Оллстон справедливо заметил по поводу Тициана, Тинторетто и Веронезе, что «они обращались не к одним только чувствам, как полагали некоторые, а скорее через посредство чувств к той области (если можно так выразиться) воображения, которая отдана исключительно во власть музыки; через подобное воздействие они и побуждали воображение нагромождать видения, восхищающие душу в Элизиум. Иными словами, они предоставляют определить предмет самому зрителю, – если только он наделен спо-

собностью воображения, иначе в их произведениях смысла для него будет не больше, чем в полотняном покрывале»[15].

В период, о котором мы ведем речь, природа, с ее чувственными формами, всегда предстоит художнику как отрешенная вещь-в-себе. Правда, созерцая ее, художник уже не выискивает в ней символы сверхприродных реальностей, как было в Средние века, он уже не считает, подобно Микеланджело, что «хорошая живопись – это не что иное, как отображение Божьих совершенств и память о Его живописании». (Далее Микеланджело прибавляет слова, на удивление близкие современному сознанию: «это музыка и мелодия, которые может постигнуть один только ум, и то лишь с великим трудом»[16].) Но художник теперь весьма далек и от того, чтобы искать в природе, следуя греческой классике, идеальную красоту наличного объекта, воспринимаемого чувствами. Природа вдохновляет его на создание воображаемого универсума, который он строит исходя из Вещей при ее содействии и участии. И занимающий его *предмет* есть плод воображения, рожденный от природы и проникнутый природой; этот плод своего воображения он пытается сделать для нас зримым. С одной стороны, он, следовательно, все еще подчинен главенству объекта, ставшего в только что указанном смысле «изображенным предметом». Но с другой стороны, он определенно запечатлевает на этом предмете черты своей индивидуальности, своего стиля, даже если верно, что он хочет скорее «овладеть стилем», нежели «обладать стилем»[17]. Произведение в силу типичного для этой эпохи отношения между художником и природой неизбежно и более явственно, чем когда бы то ни было, несет на себе печать своего творца.

Это выражается, между прочим, во множественности школ и техник, взаимно противостоящих с начала XVI в. Индивидуальный фактор в способе исполнения произведения становится настолько мощным, что крупнейшие художники поистине неспособны понять искусство друг друга. Микеланджело был до крайности суров к фламандской живописи, которая «старается хорошо сделать слишком много вещей, так что ни одна из них не доводится до совершенства»[18], а Эль Греко говорил о Микеланджело, что он был «хороший человек, но неумелый живописец»[19]. Когда в XVII–XVIII вв. устанавливают свое влияние совершенный строй интеллекта и творческий порядок разума, удивительно чуткого и почтительного к интуиции, свободное утверждение личности художника не пресекается, по крайней мере в великих творениях классического искусства. Это искусство стало чисто человеческим и освободилось от религиозного духа. Однако не только у Рембрандта, Сурбарана или Жоржа

Латура, но и, к примеру, в портретах Веласкеса или в фигурах Вермера, в пейзажах Пуссена или Клода Желе[13*], в трагических играх и танцах Ватто оно так или иначе остается открытым воздействию той притягательной силы религии, которая исходит из всякой духовной глубины.

Классическому искусству, однако, как нам прекрасно известно, угрожали вечные враги творческого разума: натурализм, академизм, преклонение перед совершенством средств. Конец наступил тогда, когда в извращенном классицизме был полностью утрачен смысл знака. Но даже и в великую эпоху в теории господствовало убеждение, что искусство по природе своей должно подчиняться изображаемому предмету и удовлетворять требованию рациональной связности, объективной узнаваемости зрелища, представляемого публике. Эта преобладающая забота не переставала угнетать творческую субъективность или в значительной степени руководить ею; она принуждала поэзию преодолевать постоянное препятствие, быть может, чтобы таким образом дать ей возможность достичь, незаметно для себя, самого счастливого своего состояния и побудить ее более решительно утверждать свою изначальную свободу.

Любопытно, что в последние годы XVIII в. Шарден уже выражал (словами, возможно, подправленными пером Дидро) это сознание трагического положения художника, чья романтическая муза должна была в дальнейшем разрабатывать общую тему. Но он имел в виду скорее отрицательные последствия академического образования, чем внутренние испытания творческой свободы. Так, в своем обращении к жюри Салона 1765 г. он говорил: «В семь-восемь лет нам вручают карандаш. Мы принимаемся рисовать с модели глаза, губы, нос, уши, затем ноги, руки... Мы губили свои дни, мы проводили целые ночи при лампе перед недвижной бездушной натурой, чтобы нам предоставили возможность рисовать живую природу. И вот в один прекрасный день оказывается, что труд всех предыдущих лет сведен на нет: словно впервые в жизни берешь в руку карандаш. Необходимо научить глаза всматриваться в природу – ведь столько людей никогда ее не видели, да так и не увидят! Таковы муки нашей жизни. Нас держат по пять-шесть лет перед моделью, прежде чем предоставят нас нашему гению, если только таковой имеется. Есть у тебя талант или нет, в одну минуту не решишь. После первых попыток не у каждого достанет мужества признаться в собственной бездарности. Сколько делаешь этих попыток, то удачных, то безуспешных! Тратятся драгоценные годы, прежде чем наступит день отвращения, усталости и скуки... Как же быть дальше? Каким делом заняться? Остается или помереть с голоду, или сми-

риться с куда более скромным существованием, граничащим с нищетой. Некоторым выпадает именно такая участь. Помимо двух десятков художников, которые каждые два года показывают свои картины глупцам, остальные, безвестные и, возможно, не столь несчастные, отказавшись от живописи, носят нагрудник в фехтовальном зале, или же мушкет на плече, или театральный костюм на сцене... Не предчувствуя трудности искусства, невозможно сотворить что-либо стоящее. Но тот, кто... почувствовал их слишком рано, вообще ничего не создаст»[20].

11. Четвертая стадия рассматриваемой мною эволюции искусства совпадает с великой эпохой современной живописи. Подготовленная романтизмом, стадия эта началась приблизительно во второй половине XIX столетия, а ныне, кажется, наступила фаза серьезного кризиса. На этой стадии последовательная интериоризация, позволившая перейти от понятия личности к самому переживанию субъективности, приходит к завершению: она достигает самого́ творческого акта. Тогда-то и открывает себя субъективность, – я говорю о субъективности творческой. Тем самым одновременно открывается интуитивный и всецело индивидуальный способ приобщения субъективности к миру в творческом акте. Заявляющая о себе глубинная потребность в самовыражении порождает новое отношение художника к Вещам и придает ему специфический характер. Внутренний смысл Вещей загадочным образом улавливается через художническое *Я*; и то и другое одновременно проявляется в произведении искусства. Это момент, когда поэзия обретает самосознание.

Обозначенное здесь духовное событие я буду рассматривать в других частях книги. Его лучше анализировать на материале поэзии, а не живописи, поскольку живописец, как бы то ни было, непременно связан с видимым миром. Удовольствуемся пока некоторыми краткими замечаниями. Сегодня стала общим местом констатация, что современная живопись освободилась от подчиненности предмету[21] (даже если этот предмет – воображаемое зрелище, о котором я говорил выше), а тем самым и от требования объективной и рациональной связности во внешнем аспекте показываемых вещей. Отныне не существует иного объекта, помимо самого произведения. Дело живописи – писать, она отнюдь не должна измерять себя чем-то обладающим обособленной ценностью-в-себе[22].

Все это верно, но верно лишь наполовину. Кого мы видим в лице великих современных художников? Людей, как никогда прежде внимательных к природе, хотя и на другой лад; людей, которые, стремясь обрести самих себя, в то же время покидают пределы естественных видимостей Вещей в отчаянных поисках не-

ведомой им глубинной реальности, смутно обозначаемой Вещами – для каждого из них особым образом. Освоению этой безымянной реальности с помощью кисти и палитры человек способен посвятить всю свою жизнь, отдать всю свою энергию, подвергая себя к тому же всевозможным опасностям. Это объясняется тем, что творческая субъективность может открыться себе самой, только приобщившись к Вещам. Связь с природой изменилась, но не прервалась. Природа для художника теперь уже не отрешенная вещь-в-себе – в некоторых своих внутренних аспектах природа затрагивает сердцевину творческой субъективности, как зачаток произведения, которому предстоит явиться на свет. Это значит, что художник (отныне он ничто, если у него отсутствует поэтическое видение) вглядывается в Вещи более глубоко, хотя и погружается взором во мрак Вещей и своего собственного *Я*. Он загадочным образом схватывает какой-то аспект или элемент таинственного мира материи, – этот аспект или элемент должен принести свой плод в некоторой композиции из линий и красок[23]. И поскольку сама субъективность стала средством проникновения в объективный мир, то, чего она ищет в видимых Вещах, должно обладать такого же рода внутренней глубиной и такими же неисчерпаемыми возможностями откровения, как и *Я* художника. Вот почему современная живопись на высшей ступени своего развития, оставаясь живописью в строгом смысле слова, достигает своего рода онтологической широты и высочайшей, хотя и парадоксальной для логического разума, интеллектуальности.

Подлинным признаком пришествия *Я* в современную живопись, таким образом, служит сам факт, что в свой подвижнический период (который сегодня, наверное, уже принадлежит прошлому) она задалась целью во что бы то ни стало открыть в вещах не просто пребывающий в них животворный дух (по примеру китайской живописи), а неведомое имманентное, гораздо более широкое и более реальное: а именно некоторые из бесчисленных внутренних аспектов видимой материи и некоторые из беспрестанно передаваемых ими посланий; все это схватывается в высшем откровении творческой субъективности себе самой – независимо от того, какую направленность принимает акт духовной коммуникации с Вещами, – и выразимо лишь путем преображения этих Вещей в новой видимой структуре.

В качестве предшественников этого полного высвобождения поэтического смысла в живописи могут рассматриваться Пьеро делла Франческа и Иероним Босх. Сезанн остается здесь великим образцом. Без сомнения, в большей мере, чем Мане, в большей мере, чем кто-либо другой, он выполнял в современном ис-

кусстве освободительную миссию – именно потому, что он был так самозабвенно и, казалось, так безуспешно, так безнадежно устремлен к связанному и запрятанному смыслу видимых Вещей, как будто бы вечно ускользавшему от него, лишь только ему удавалось им овладеть. Отсюда его постоянная неудовлетворенность своим творчеством, его столь характерное желание «переписать Пуссена на природе»[24], его стремление к единосущным (consubstantiels) порядку и гармонии[16*], внезапно проявляющимся в грубом мире, доступном глазу, в акте видения; отсюда тот эмоциональный отклик на бытие вещей и человека, который вызывает у нас любой из его пейзажей или натюрмортов[25].

Сезанн навязывает природе свой стиль тем настойчивей, что он нисколько не заботится о том, чтобы придумать какой-то стиль: он пытается лишь открыть в природе, в этом мире плотной и объемной материи, пронизанной светом и богатой красками, мире, который и составляет мир живописца, потаенное творческое начало, столь же своеобразное, как и его собственное *Я*. Я признаю, что все картины Сезанна – это лишь идеограммы его самого (как выразился Мальро о «Стуле» Ван Гога[26]). Но не надо забывать – такое забвение вносит изрядную долю фальши в самые блестящие теории современных художников, – что живопись Сезанна – это равным образом, и нераздельно, идеограмма некоего неощутимого аспекта реальности, который он, со своей стороны, уловил в тайне телесного бытия, чтобы сказать нашим глазам и сердцу то, чего не может выразить никакое слово. Позвольте мне, однако, попытаться высказать – весьма неадекватно – то, что изъясняет сам Сезанн: это зиждительная правота, с какою *существуют* вещи, и одновременно строгая ясность, которую они противопоставляют нашим грезам.

Так, довершив последовательное пришествие *Я* в искусство, великие современные живописцы осуществили революцию, но не разорвали своих связей с великими живописцами прошлого. Высвобожденный ими поэтический смысл – так же как и двоякое откровение: открытие вещей и созидающей субъективности в творчестве, которое они избавили от веками налагаемого на него бремени, – развивался в искусстве всех времен и в каждую эпоху одухотворял все, что не подвластно забвению.

12. Не знаю, какое будущее ожидает современную живопись и какой будет следующая стадия эволюции искусства. Для меня интересен тот факт, что в настоящий момент современная живопись на Западе обнаружила характеристики, которые я попытался здесь обозначить. Крупнейшие мастера современной живописи, Мане или Уистлер, Моне или Боннар, Ван Гог или Анри Руссо, Сёра, Ренуар, Матисс, Брак или Пикассо, Руо или

Шагал, каждый по-своему доставляют тому свидетельство. В течение периода, продолжающегося около восьмидесяти лет, начиная со второй половины XIX в., живопись достигла необычайного блеска и высочайшей степени достоверности – срывая покров за покровом, чтобы более ясно осознать свою собственную сущность, и проявляя с невиданной дотоле свободой свойственную ей поэтическую силу. Глядя на полотна Сезанна или Руо, Ван Гога, Анри Руссо, Брака, Шагала или, если назвать менее громкие имена, Одилона Редона, Тулуз-Лотрека, Утрилло, Лафрене, Жана Юго, Марина[20*] или Пауля Клее, мы чувствуем исключительное величие новой эпохи, и чувство это происходит от того, что живопись никогда еще не была в столь чистом виде живописью и вместе с тем никогда еще в живописи столь проникновенная человечность не сочеталась со столь мощным вторжением зримых Вещей, вследствие одновременного проявления творческого *Я* живописца и скрытых значений, улавливаемых им в реальности.

Итак, мы пришли ко второй части заключения, которое я хотел бы сформулировать: в противоположность искусству Востока, западное искусство постепенно переносило акцент на художническое *Я*; на последних этапах своего развития оно все более и более глубоко погружалось в индивидуальный, непередаваемый мир творческой субъективности. Раскрытие *Я* по своей важности полностью вытеснило изображение внешней красоты. Но, показав себя по-настоящему способным открыть и выразить творческую субъективность, искусство одновременно и в той же мере старалось открыть и выразить неявные аспекты и бесконечно варьирующиеся значения тех Вещей, зримый облик которых прячет, но может и обнаруживать, благодаря духовной силе человека, безбрежную стихию бытия. Не в самом ли высвобождении запредельной явлениям реальности и объективных значений, присущих Вещам, мы нашли главный признак высвобождения творческой субъективности, которое совершилось в современной живописи?

Все заключение в целом, я думаю, можно изложить так. С одной стороны – как мы видели на примере искусства Востока, – когда искусство, обращенное единственно к Вещам, открывает Вещи и их скрытые смыслы, оно открывает также, смутно и невольно, творческую субъективность художника. Пытаясь постичь и явить главное в Вещах, их сокровенное значение, которым они живут, поэтическое восприятие, одухотворяющее искусство, в то же время несет в себе невольное откровение и явление человеческого *Я*. С другой стороны, когда искусство, обращенное прежде всего к художническому *Я*, открывает творческую субъективность, то одновременно оно смутно открывает Вещи, их скрытые

аспекты и скрытые смыслы – и в действительности даже с большей силой проникновения (я говорю о проникновении в глубины осязательного телесного бытия и осязательной природы). Пытаясь раскрыть и явить художническое *Я*, поэтическое восприятие, одухотворяющее искусство, в то же время улавливает и являет главное в Вещах, запредельную явлениям реальность и сокровенное значение, которым они живут.

Что это означает? Каков философский смысл этого заключения? Наше описательное и индуктивное исследование подводит нас к мысли, что основой творческого акта должен быть совершенно особый, не имеющий параллели в логическом разуме интеллектуальный процесс, в ходе которого Вещи и человеческое *Я* одновременно угадываются благодаря определенного рода опыту или познанию, не находящему понятийного выражения и выражаемому лишь в творении художника. Следует ли считать (но только как это возможно?), что в таком опыте, творческом по своей природе, Вещи угадываются в *Я*, а *Я* – в Вещах и что субъективность становится средством тайного овладения внутренней стороной Вещей? Найдем ли мы в этом опыте то поэтическое познание или ту поэтическую интуицию, которая станет предметом наших размышлений?

Поглядите на оленей и бизонов, изображенных на стенах доисторических пещер, – плод замечательной неустанной работы девственного воображения. Это первое достижение человеческого искусства и поэтической интуиции. Силою Знака они представляют нам один из аспектов животной формы и животной жизни и связанного с ними мира охоты. Но они передают нам и дух тех неведомых существ, которые запечатлели их очертания, они говорят нам, что создали их люди, они открывают нам творческое *Я*, наделенное бессмертным разумом, преследующее сознательно поставленные цели и способное чувствовать красоту.

Тексты без комментариев

I

1. *Lionel de Fonseka.* On the Truth of Decorative Art; a Dialogue between an Oriental and an Occidental[a]:

You are always trying to express yourselves. We never do – neither in art nor in life. You aim at expression and fail. We aim at repression and succeed – and incidentally achieve expression as well...

We Orientals, though we look on our artists as our ministers, revere art to this extent, that we strive ever to preserve it impersonal and universal. For the intimate is pollution in art, and vulgarity speaks always in the first person...

There is only one true way in art – the chaste and narrow way of convention; religion is its strait gate...

The symbol, being a race product, and adequate only to the expression of race moods, prevents the artist from personal expression which is fatal to art and also to life. The symbol which is an abstract convention makes art always preserve its universal character – and so art reacts on life in this way, that we in turn become selfless and see in our lives only the working of universal laws. It is only in this way that we attain serenity in life[21*].

II

2. *Ananda K. Coomaraswamy.* Introduction to Indian Art[b]:

All Indian art has been produced by professional craftsmen following traditions handed down in pupillary succession. Originality and novelty are never intentional... What is new arises constantly in Indian tradition without purpose or calculation on the part of the craftsman, simply because life has remained over long extended periods an immediate experience...

It is of no importance that we know nothing of the painters' names: all India was richly painted in these days [of the Gupta period], and the art is the art of a race, and not of any individual[22*].

3. *Ananda K. Coomaraswamy.* Introduction to Indian Art:

In India, where no one discussed art (there is no Sanskrit equivalent for the modern concept of «art»[c]); where none but philosophers discussed the theory of beauty; and where sculptures and paintings were regarded, not as «works of art» but as means to definite ends – there, art was an integral quality inhering in all activities, entertained by all in their daily environment, and produced by all in proportion to the vitality (not the kind) of their activity[23*].

4. *Ananda K. Coomaraswamy.* The Theory of Art in Asia[d]:

Art is then defined as follows: Vākyaṁ Rasâtmakaṁ Kāvyam, that is: «Art is expression informed by Ideal Beauty»...

In this theory of art, the most important term is *Rasa*, rendered above «Ideal Beauty», but meaning literally «tincture» or essence, and generally translated in the present connection as «flavor»[24*].

5. *Оливье Лакомб.* Абсолютное согласно веданте[e]:

Для индийца форма, рассматриваемая сама по себе, есть только зыбкий предел, обозначившийся в чистом рассеянии небытия и становления. И пластичность материи под рукою художника и ремесленника свидетельствует не об отрицательной неопределенности, не о потенциальности, ad omnia parata[25*] вследствие лишенности и способной быть актуализированной через «придаваемые» ей формы, а о положительной неопределенности и полноте, способной *проявиться* через некоторое число форм в гармонии со своими возможностями. Представление о созидательной

работе искусства не тревожит Шанкару – хотя он использует его, точно так же как делают и на Западе, для доказательства существования Разума, управляющего Мирозданием; это представление не имеет для него какого-то особого значения, ибо он считает, что если художник может благодаря своему разуму и своим идеям видоизменять материю, то лишь потому, что в своей глубинной сущности она не только готова стать объектом деятельности разума, но и тождественна самому разуму.

6. *Оливье Лакомб.* Абсолютное согласно веданте:

Если мы обратимся теперь к общим положениям индийской эстетики, мы сможем подытожить их следующим образом. Искусство не изображает природу, понимать ли это в смысле натуралистического реализма или так называемого классического идеализма, но продолжает или возобновляет творческое усилие, имманентное природе; цель искусства – вызвать у зрителя и слушателя через систему «наводящих знаков» душевные состояния и устремления, заключающие в себе эстетическую эмоцию (rasa). Об их согласии с естественными чувствами, понимаемом как адекватность копии оригиналу, нет и речи; обычно даже противополагают достоинство их искусственности (saṁskṛtatva) грубости естественной эмоции (prākṛtatva), подобно тому как противополагают сверхъестественное природе и священное мирскому. Впрочем, нужно отметить, что искусства Индии в значительной степени являются искусствами сакральными, так как они поставлены на службу религии: эстетические трактаты обыкновенно отводят живописи, ваянию, зодчеству служебную роль по отношению к культу и медитации; они предписывают художникам создавать такие образы, чтобы расположить сердце верующего к молитве выражением той красоты, присущей божественному, которая состоит в благожелательстве, покое и очаровании (śiva, śānta, sundara). Доставляя художникам каноны, способные помочь им достигнуть этой цели, авторы трактатов в то же время напоминают им, что прежде всего они сами должны практиковать методы сосредоточения, разработанные йогой, иначе дух не будет очищен и просветлен и, значит, будет невозможна плодотворная интуиция, техническое мастерство останется тщетным. Вот второе положение индийских эстетиков: произведение искусства – это плод преизобилования творческой интуиции, аналогичной сверхчувственной интуиции мистика. Всего лишь аналогичной, а не тождественной, ибо, хотя человеческое искусство и может быть подчинено священным целям, оно не принадлежит де-юре к области священного и находится в стороне как от естественных, так и от религиозных ценностей, если принимать в соображение лишь его собственную природу. В-третьих, когда речь идет о человеческом искусстве, зависимом и бессильном, то делают упор скорее на априорной необходимости его правил, чем на свободе игры; но этот последний аспект никогда полностью не утрачивается, и мы ясно увидим его, как только станем рассматривать божественное искусство. Наконец, концепция красоты, скорее предполагаемая, чем выражаемая, практикой и теорией индийского искусства, кажется, колеблется между двумя уровнями, так же как учение Шанкары о бытии и причинности: низшему уровню

пантеизма и pariṇāmavāda[26*], очевидно, соответствует эстетика орнаментации, в которой «изобильность нередко почитается за красоту»; бесконечное как бы вмещает свою полноту в обилие «форм», интенсивно утверждаемых от преизбытка реальности, теснящейся в их пределах. Высшему плану монизма и vivartavāda[27*] соответствует эстетика покоя и отрешенности. В великом искусстве Индии сочетаются обе эти тенденции, что дает ему равновесие и гармонию.

7. *Ananda K. Coomaraswamy.* The Theory of Art in Asia:

The definition of aesthetic experience (*rasâsvādana*) given in the *Sāhitya Darpana*, III, 2–3, is of such authority and value as to demand translation *in extenso*; we offer, first, a very literal version with brief comment, then a slightly smoother rendering avoiding interruptions.

Thus, (1): «Flavor (*rasaḥ*) is tasted (*āsvādyate*) by men having an innate knowledge of absolute values (*kaiścit-pramāṭṛbhiḥ*), in exaltation of the pure consciousness (*sattvôdrekāt*), as self-luminous (*svaprakāśaḥ*), in the mode at once of ecstasy and intellect (*ānandacin-mayaḥ*), void of contact with things knowable (*vedyântara-sparśa-śūnyaḥ*), twin brother to the tasting of Brahma (*brahmâsvāda-sahôdaraḥ*), whereof the life is a super-worldly lightning flash (*lokôttara-camatkāra-prâṇaḥ*), as intrinsic aspect (*svâkāravat-svarūpavat*), in indivisibility (*abhinnatve*)».

And (2): «Pure aesthetic experience is theirs in whom the knowledge of ideal beauty is innate: it is known intuitively, in intellectual ecstasy without accompaniment of ideation, at the highest level of conscious being; born of one mother with the vision of God, its life is as it were a flash of blinding light of transmundane origin, impossible to analyze, and yet in the image of our very being...»[f]

Just as the original intuition arose from a self-identification of the artist with the appointed theme, so aesthetic experience, reproduction, arises from a self-identification of the spectator with the presented matter; criticism repeats the process of creation[28*].

8. *Ananda K. Coomaraswamy.* The Theory of Art in Asia:

The Indian or Far Eastern icon, carved or painted, is neither a memory image nor an idealization, but a visual symbolism, ideal in the mathematical sense...

In Western art the picture is generally conceived as seen in a frame or through a window, and so brought toward the spectator; but the Oriental image really exists only in our own mind and heart and is thence projected or reflected onto space. The Western presentation is designed as if seen from a fixed point of view, and must be optically plausible; Chinese landscape is typically represented as seen from more than one point of view, or in any case from a conventional, not a «real» point of view, and here it is not plausibility but intelligibility that is essential[29*].

III

9. *George Rowley.* Idealism and Naturalism[g]:

The Chinese shunned extreme naturalism, although, paradoxically, no artists ever spent so much time in contemplating the natural world; on the other hand, they distrusted extreme rationalization, although they insisted, more than any other people, on the value of learning for creative effort. The natural and the ideal were fused together in the ideational «essence of the idea». As Ch'êng Hêng-lo put it, «western painting is painting of the eye; Chinese painting is painting of the idea». His statement would have been complete if he had added, «of the idea and not of the ideal».

To what extent have the Chinese painters moved our senses? Certainly the Chinese loved things; the furniture, the screens, the potteries and porcelains are all fascinating works of art; the lowliest object is a craftsman's delight; the smallest detail shows both elaborate care and creative imagination. No other people, except the Japanese, have lavished such attention on the featheriness of birds, the furriness of animals, the intricacies of insects, the rhythms of plants or the textures of rocks. However, in spite of all this, our pleasure in the Chinese rendering of physical qualities seems to be more intuitive than sensuously emotional[30*].

10. *George Rowley.* Simplicity, Emptiness, and Suggestion[h]:

The Chinese quest after the Tao implied something more than the most subtle and perfect design values. The importance of yün (resonance), with its rules and methods, assured great sensitivity to design values, and these values, in so far as they manifested the order and harmony of the universe, were vehicles for conveying the Tao; however, yün (resonance) was ever secondary to ch'i (spirit). As Shih T'ao put it: «The method is complete when it is born from the idea, but the method of the idea has never been recorded». In trying to express the unnameable ideas (miao i), the artist had to experience a communion with the mystery of the universe akin to that enjoyed by the Taoist «mystics». Accordingly, the creative process was described in terms of emptiness, simplicity and suggestion; and the painting itself presented a unique relationship between the known and the unknowable.

In the words of Li Jih-hua: «That which is called ch'i-yün must be inborn in the man. It is indeed in a state of emptiness (hsü) and tranquillity (tan) that most ideas are conceived». And when the ideas are carried out, the brush must possess the power of spiritual suggestion through emptiness (hsü); hsü meant that the «brush comes to an end but the idea is without limit (wu chiung)». Furthermore, «in employing the brush, it is necessary that every brush should hold within itself pictorial reality (shih) and yet at the same time emptiness (hsü), for by being empty, then the idea becomes spiritually alive (ling); by being spiritually alive, there is no trace of obstruction (chih); by being not obstructed, then there is wholeness of spirit (shên-ch'i hun-jan); by being hun-jan, then it is a heavenly creation (t'ien-kung)»...

In China the emphasis on intuition, imagination and the moods of nature led to the importance of the mysterious, the intangible and the elusively

expressive... We pass from the tangible and the measurable into the intangible and incommensurable and yet experience the intelligibility of the whole which, at the same time, is the wellspring of the mysterious[31*].

11. *George Rowley.* Categories of Greatness[i]:

The Chinese categories of greatness summarize their approach to painting. Although no single classification was accepted as the standard, they all agreed in ranging the grades of excellence from mere formal beauty up to the greatness of profundity. In general, four levels in the ladder of greatness were distinguished which roughly corresponded to four levels of human development; namely, formal skill, cultivation, wisdom and spiritual insight...

At the lowest level, variously termed nêng (competent) or chiao (clever), the painter had acquired skill and knowledge of the rules of style... The second level of experience, that of the cultivated painter, was characterized by personal taste. The painter had passed from acquiring and assimilating knowledge about his art to imbuing that ability with individual and expressive power... Artistic truth was the goal of the next level of attainment, sometimes termed miao (wonderful), and at other times shên (divine). A «divine» painter «penetrated with his thoughts the nature of everything in heaven and earth, and thus the things flow out of his brush in accordance with the truth of the motif». At this level the «inspiration of heaven is very high» and «the thoughts harmonize with the spirit». Here the scholar-artist, through the breadth and depth of his character, begins to have «an understanding of all things»...

The fourth and supreme category of excellence defies definition. The same term «i» or effortlessness, which we encountered as the first fruit of ch'i (spirit), was also used for this highest level of experience because it most nearly suggested the relation between artistic creation and mystical oneness with the Tao. The «i» painters «grasp the self-existent, which cannot be imitated, and give the unexpected». They were absolutely free and natural... This kind of excellence can only be found in the seers, the saints and the greatest artists. We recognize it in a person in whom we are aware of a rare presence, a pure creative force, or an untrammeled spirit. Perhaps untrammeled is the one word which comes closest to suggesting this ultimate quality. If the rules have become second nature to the painter, if he can lose himself completely in the conception, and if he has attained depth and breadth of character, then he is ready to aspire to that highest kind of freedom, the freedom of effortless creation. Then the imagination enjoys most profoundly the immediacy of the «wedding of spirit and matter»[32*].

Примечания

[1] «У римлян поэт назывался vates, что означало также "прорицатель", "провидец", "пророк", как показывают слова того же семейства vaticinium и vaticinari[3*]: вот какое божественное звание присвоил замечательный этот народ знанию, восхищающему сердца. ... И отнюдь не без основания, коль скоро и дельфийские оракулы, и пророчества Сивиллы всегда облекались в стихи. Ибо тончайшее соблюдение числа и меры в словах и вольный полет воображения, присущие поэту, казалось, таят в себе некую божественную силу» (<*Ph.*> *Sidney.* An Apologie for Poetrie

(1595). – The Great Critics, ed. J.H. Smith and E.W. Parks (ed. rev., New York, Norton, 1939), p. 193–194).

[2] Кольридж употреблял слово «поэзия» (poesy) в таком же всеобъемлющем смысле: «...поэзии в общем, как собственно родового понятия, включающего в себя в качестве видов все изящные искусства» (*S.T. Coleridge.* Lectures and Notes on Shakespeare and Other Dramatists. New York, Harper, 1853, p. 181–182 (on Othello)).

[3] В аристотелевско-томистском словаре термин intentio относится к такому esse, которое является одновременно нематериальным и чисто направленностным (tendanciel). См. ниже, гл. IV, с. 115–116.

[4] «Как чудесно, – писал Тик, – поистине погрузиться в *созерцание цвета*[5*], воспринимаемого просто как цвет! Отчего далекая синева небес пробуждает в нас ностальгию, вечерний багрянец вызывает умиление, а ясный золотисто-желтый цвет способен утешить и умиротворить? И откуда этот безграничный восторг при виде свежей зелени, когда глаз упивается и не может утолить свою жажду?» (*Ludwig Tieck.* Phantasus. – Sämtliche Werke, Bd. I. Paris, 1837, S. 347; цит. по: *Albert Béguin.* L'Âme romantique et le Rêve. Marseille, Cahiers du Sud, 1937, vol. II, p. 152). – Однако на нас воздействует «не просто цвет»; как, впрочем, тотчас же замечает и сам Тик, здесь проявляется влияние «внутренней грезы, которую мы носим в себе».

[5] См.: <*J. Maritain.*> Art et Scolastique, 4[e] éd. Paris, Desclée De Brouwer <в дальнейшем D.D.B.>, 1965, note 56, p. 195–200.

[6] Я хочу сказать – современные западные люди.

[7] «Здесь сама конкретная реальность познается как ирреальная и рисуется такою, какою познается. Она пребывает в духе и созерцаема духом» (*Stella Kramrisch.* A Survey of Painting in the Deccan. Hyderabad, Archaeological Department, H.E.H. The Nizam's Government, 1937, p. 15).

[8] «...Китайский художник был мистиком в той мере, в какой даосизм можно назвать разновидностью мистицизма природы. Но вместо того чтобы искать единения с Богом, или абсолютом, он стремился к гармонии со вселенной и к общению со всем сущим в мире. Сам выбор предмета изображения придавал объектам природы новый смысл, ибо считалось, что все сущее соучаствовало в тайне Дао. Для нас камень – косный, неодушевленный предмет, для китайца же он был воистину наполнен жизнью» (*Джордж Роули.* Принципы китайской живописи. М., 1989, с. 12. Пер. В.В. Малявина).

[9] «Есть нечто бесформенное, но законченное, прежде Неба и Земли существующее, беззвучное, бескачественное, ни от чего не зависящее, неизменное, всепроницающее, неизбывное. Его можно считать матерью всего, что существует под небом. Истинного имени его мы не знаем, произвольно назову его Дао» (Даодэцзин, XXV. Пер. В.В. Малявина. – *Дж. Роули.* Указ. соч., с. 11).

[10] «Хотя все сущее под небом рождается в бытии, бытие само рождается в небытии» (*Дж. Роули.* Указ. соч., с. 8). «Китайцы, – отмечает Роули, – превратили нейтральные пустоты ранней живописи в одухотворенную пустоту картин сунского времени. Наконец, в XIII в. художники усвоили настолько обостренное сознание значимости отсутствующего, что пустоты в их картине стали красноречивее устойчивых форм» (там же). «Грандиозность природы передавалась уже не множественностью предметов, а особым качеством пустоты – пустоты, которая была не просто воздушным пространством, а носителем духа, *ци*. О старинных картинах критик XVI в. Ли Жихуа говорил: "Такие картины, даже если на них изображено множество вещей, не производят впечатления скученности и, даже если на них изображено мало вещей, лишены разбросанности; будучи насыщенными, они не кажутся испачканными и грязными, а будучи тонко выписанными, не кажутся пустыми и фальшивыми. Вот что такое одухотворенная пустота или таинство пустоты". В качественном отношении пустота здесь выступает символом "не-сущего, в котором пребывает все сущее", а в количественном становится более важной, чем твердые тела» (там же, с. 110).

[11] «...Китайцы не пытались рационализировать прекрасное. Другими словами, они не относились к понятию прекрасного как к высшей ценности, связанной с добром и истиной. Красота, рассматриваемая просто как объект эстетического удовольствия, считалась поверхностным украшательством, она не имела большого значения и даже могла губительно воздействовать на дух. Формальная красота в Китае не выступала в своей обособленности, а была растворена в целостности опыта, так что китайцы говорили не о красоте или эстетической ценности, а о духе, или *ци*» (там же, с. 52).

[12] Это прекрасно знала китайская философия. Как говорит Чжуан-цзы, даосский философ IV–III вв. до н. э., «не будь "другого", не было бы и моего "я", а не будь моего "я", не было бы необходимости делать выбор. Кажется, тут мы недалеки от истины, но все еще не знаем, откуда приходят наши мысли» (*Чжуан-цзы, Ле-цзы.* М., 1995, с. 65. Пер. В.В. Малявина).

[13] «Рассказывают, что Микеланджело однажды дал живописцу Марко да Сиена, своему ученику, такой совет: всегда делать фигуры пирамидальными, змеевидно изогнутыми и в кратном отношении к единице, двум, трем. В этом предписании, по моему мнению, состоит весь секрет живописи. Ведь наибольшим очарованием, наибольшей грацией обладает фигура, которая кажется движущейся; это то, что художники называют "стремительностью" фигуры. Но никакая форма не способна передать движение лучше, нежели форма языков пламени» (*<G.P.> Lomazzo.* Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura. Milano, 1585; цит. по: Artists on Art. New York, Pantheon Books, 1945, p. 112; ср.: *Elizabeth Gilmore Holt.* Literary Sources of Art History. Princeton University Press, 1947, p. 260–261).

В XVIII в. Антуан Куапель еще помнил это предписание: «Волнистая форма, напоминающая пламя, оживляет очертания, придает им величественность, изящество и правдоподобие» (Речь, произнесенная на заседании Королевской академии живописи и скульптуры). Эта речь, в которой Куапель комментирует свое стихотворное «Послание к сыну», была напечатана в 1721 г. у Жака Колломба́, на улице Сен-Жак, у Пеликана[11*]. – Цит. по: *Henry Jouin.* Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Paris, A. Quantin, 1883, p. 285.

[14] Это один из его ответов трибуналу инквизиции 18 июля 1573 г. (Мастера искусства об искусстве, т. 2, с. 248).

[15] *Jared B. Flagg.* The Life and Letters of Washington Allston. New York, Scribner, 1892, p. 15. Ср. замечание Осипа Цадкина: «Идет ли речь о Мазаччо, Джотто, Эль Греко, Сезанне или Пикассо, каждый должен был "обработать" естественный вид и форму предметов, чтобы придать им достоинство воображаемого» (Artists on Art, p. 429).

[16] Беседы с Витторией Колонна, пересказанные Франсишку ди Оланда («Четыре разговора о живописи»). – *Elizabeth Gilmore Holt.* Op. cit., p. 209[12*].

[17] *André Malraux.* Le Musée Imaginaire. – A. Malraux. Psychologie de l'Art, vol. I. Genève, Skira, 1947, p. 60.

[18] «Фламандская живопись, сударыня, – ответил художник неторопливо, – обычно говорит сердцу набожного человека больше, чем любая картина итальянской школы. Итальянская живопись не исторгнет у него слез, фламандская же заставит проливать их в изобилии; но причиною тому не сила и не достоинства ее, а единственно благодушие самого зрителя. Она придется по вкусу женщинам, особенно очень старым или очень молодым, понравится монахам и монахиням да еще некоторым дворянам, лишенным чувства подлинной гармонии. Во Фландрии пишут картины, собственно, затем, чтобы подкупить вас наружным сходством, изображая предметы, которые всем нравятся и о которых нельзя сказать ничего дурного, – к коим принадлежат святые и пророки. Пишут они и платья, и внешнюю отделку зданий, пишут зеленые луга, тенистые деревья, реки и мосты – то, что зовется у них пейзажами, – со множеством разбросанных там и сям фигур. И хотя иным это кажется привлекательным, во всем этом поистине нет продуманности и мастерства, нет правильной меры и правильных соотношений, нет никакого

предварительного отбора, дабы отсеять ненужное, нет, наконец, субстанции и самого нерва. Однако в других местах пишут хуже, чем во Фландрии. Я отзываюсь о фламандской живописи столь нелестно не потому, что она вся плоха, а потому, что она старается хорошо сделать слишком много вещей (из которых и каждой в отдельности достало бы для величия), так что ни одна из них не доводится до совершенства» (*Holt.* Op. cit., p. 208–209).

[19] *Francisco Pacheco.* Arte de la pintura. Sevilla, 1649. – Artists on Art, p. 143. Делакруа относился к Микеланджело еще хуже (Дневник, 1854 г.).

[20] *Дидро.* Салон 1765 г. – Д. Дидро. Салоны, в 2-х т., т. 1. М., 1989, с. 96–97.

[21] «Как музыка есть поэзия звука, так живопись есть поэзия зрительного образа, и предмет не имеет никакой связи с гармонией звука или цвета» (Уистлер, в «Artists on Art», p. 347). – «Помнить, что картина – это не только лошадь на поле боя, или обнаженная женщина, или изображение какого-нибудь сюжета; по существу это, прежде всего, плоская поверхность, покрытая красками, расположенными в определенном порядке» (Морис Дени. – Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 1, с. 194). – «Картина есть в сущности одушевление неподвижной плоской поверхности особым ритмом форм и красок» (Уодсворт[14*], в «Artists on Art», p. 458). – «Произведение должно заключать весь свой смысл в себе самом, внушая его зрителю даже прежде, чем он узнает сюжет. Когда я вижу фрески Джотто в Падуе, я не стараюсь понять, какой эпизод из жизни Христа у меня перед глазами, но тотчас улавливаю чувство, которое навевает эта сцена: оно сквозит в линиях, в композиции, в колорите, и название лишь подтверждает мое впечатление» (Матисс. – *Camille Bourniquel, Jean Guichard-Meili.* Les Créateurs et le sacré. Paris, Éd. du Cerf, 1956, p. 175). – «Прежде, когда меня спрашивали о какой-то картине, я часто не мог ответить, что она изображает. Я, так сказать, не видел предмета. Теперь я вкладываю и содержание, так что, как правило, я знаю, что изображено. Но это только подтверждает мое чувство, что в конечном счете важен лишь абстрактный смысл или гармоничность» (Пауль Клее, в «Artists on Art», p. 443).

[22] Для философа природа есть Вещь-в-себе, так как посредством разума, обращенного к бытию, он познает в природе умопостигаемые объекты, трансцендентные по отношению к чувственному опыту. Но для современного искусства природа есть скорее Вещь-в-человеке, потому что с помощью поэтической, или творческой, интуиции художник, как мы увидим в IV главе, схватывает в природе реальность вещей соответственно тому, как отзывается она в его эмоциях и в его субъективности. (Для современной науки природа тоже представляет собой скорее феномен, поскольку посредством разума, обращенного единственно к наблюдаемому и измеримому, ученый черпает из природы системы символов, имеющие основание в реальности.)

Развивая взгляды, изложенные в другом месте (Raison et raisons. Paris, LUF, Egloff, 1947, chap. IV), можно высказать мысль, что первичная апперцепция Канта в теоретической области находит свой locus naturalis[15*] – после полного концептуального преобразования – не в философии, а в эмпириологической науке; точно так же его первичная апперцепция в практической области находит свой locus naturalis – после полного концептуального преобразования – не в этике, а в искусстве, достигающем запредельной явлениям (transapparente) реальности не через некий «постулат практического разума», а через поэтическое познание.

[23] Так что он «рассматривает цветок *как ключ*, а не как модель» (Джеймс Э. Мак-Нейл Уистлер, из письма, отправленного из Лондона и датированного маем 1878 г. – Artists on Art, p. 348. Курсив мой).

[24] «<Потому-то мне и пришлось пока что отказаться от> своей мысли о Пуссене, полностью переписанном на природе, а не составленном из набросков и фрагментов этюдов; словом, о настоящем Пуссене – на открытом воздухе, с изобилием цвета и света, вместо одной из тех работ, задуманных в мастерской, где скудный дневной свет придает всему коричневый оттенок и где отсутствуют рефлексы неба

и света» (из беседы с Сезанном в окрестностях Экса-ан-Прованс в 1904 г.: *É. Bernard.* Souvenirs sur Paul Cézanne. Paris, 1925, p. 122–123).

[25] Примат зрительного ощущения в искусстве Сезанна побуждает его пренебрегать рациональной грамматикой живописи (см. ниже, гл. III, с. 76), в частности классической перспективой, но лишь затем, чтобы более решительно утверждать возможность прямого восприятия телесных сущих, достоинство реалистического (в философском смысле) знания, внутренне присущее ощущению как таковому. Живопись Сезанна безотчетно стремится отыскать в вещах реальность более глубокую, более таинственную и более значительную, нежели сами вещи, какими они предстают в своих логически истолкованных видимостях. Потому эта живопись и привязана к той «картине, которую Pater omnipotens aeterne Deus[17*] развертывает перед нашими глазами» (см. гл. IV, прим. 38, и гл. VII, прим. 81). С другой стороны, истинная причина жадного внимания Сезанна к ощущению – сила эмоции, предельная сосредоточенность души и внутреннее давление субъективности, жаждущей постичь и изъяснить себя через творческое видение. Вот почему живопись Сезанна несет в себе заряд человечности, не оставляющей нас равнодушными.

Некоторые, ссылаясь на то, что это живопись reines Sehen[18*], отказываются признать эти истины – совершенно очевидные, если ставится вопрос о смысле поэзии, – и открывают у Сезанна «chaotischen Raum» и «Ausbruch des Aussermenschlichen»[19*] (см.: *Fritz Novotny.* Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive. Wien, 1938; *Hans Sedlmayr.* Verlust der Mitte. Salzburg, Otto Müller, 1948). Это доктринеры, попавшие в ловушку собственной предвзятости; им бы чуточку интуиции – и они избежали бы западни. Г-н Зедльмайр, без сомнения, справедливо заметил, что мы живем в эпоху дегуманизации культуры (что явственно сказывается на слабых звеньях нашего искусства и на посредственных художниках). Но он глубоко заблуждается, когда ищет доказательства и признаки этой дегуманизации у великих современных художников и в самой творческой способности современного искусства (которая, в силу самой своей духовности, превосходит культурную среду). Нет более обманчивого и более опасного литературного жанра, чем идеологическая систематизация человеческой истории, при которой принципиально не принимают в соображение сущность искусства и внутренние законы его развития, чтобы заняться, так сказать, культурной диагностикой или прогностикой в отношении искусства как морального симптома.

По контрасту с этими слепыми суждениями укажем на блестящую статью Теодора Руссо (мл.): *T. Rousseau.* Cézanne as an Old Master. – Art News, April 1952. Автор анализирует примечательную связь между картинами Сезанна и тех мастеров, которых он неустанно изучал, и в заключение приводит слова самого художника: «[Наши полотна] отмечают этапы развития человека. От оленей на стенах пещер до прибрежных скал Моне в домах торговцев свиньями можно проследить пройденный человечеством путь... Охотники и рыболовы, населяющие египетские подземелья, вычурности Помпей, фрески Пизы и Сиены, мифологии Веронезе и Рубенса представляют единое свидетельство, доносят до нас единый дух, всюду одно и то же... Мы все – один и тот же человек. Я добавлю одно звено в эту многокрасочную цепь. Свое голубое звено» (*Joachim Gasquet.* Cézanne. Paris, Éd. Bernheim-Jeune, 1921, p. 93).

[26] Что до Ван Гога, то никто не был больше него озабочен реальностью, постигаемой в Вещах и в Существах. Об этом нам красноречиво говорят его картины. А если мы не способны понять столь очевидное, прочтем хотя бы его письма (см. ниже, гл. IV, с. 123). Майер Шапиро выражает простую истину, когда он пишет: «Во всем, что составляет его искусство, мы чувствуем силу убежденности и его восторг перед вещами... У Ван Гога реальность и эмоция, эти две противоположности, соединяются и примиряются. Изображаемые им привычные предметы принадлежат одновременно и природе, и человеку, который любит, испытывает желания и страдает. Его искусство развило нашу способность видеть и содействовало раскрепо-

щению наших чувств» (*Meyer Schapiro.* Van Gogh. New York, The Library of Great Painters, Harry N. Abrams, n.d.).

О воззрениях Мальро см. верные замечания Хантингтона Кэрнза (Cairns) в «The Artichoke and the Acanthus Leaf» (Virginia Quarterly Review, summer 1950).

[a] London, Greening and Co., 1912.

[b] Madras, Theosophical Publishing House, 1923.

[c] Противоречие между этим утверждением и тем фактом, что в более поздней книге г-н Кумарасвами посвятил одну из глав «теории искусства в Азии», – только кажущееся, именно потому, что азиатское понятие искусства не эквивалентно «современному понятию искусства». Слово vākya, употребляемое в определении искусства, представленном в следующем Тексте (№ 4), изначально относится к тому, что создано духовными силами, в весьма общем смысле (у Шанкары оно обозначает результат понятийного синтеза, выраженного в суждении). И в этом аспекте различение между искусством и природой в Индии проводилось гораздо менее четко, нежели в Греции (см. Текст № 5).

С другой стороны, в отношении красоты, понятие которой не обсуждалось «никем, кроме философов» и концепция которой, как говорит Оливье Лакомб (Текст № 6), «скорее предполагалась, чем выражалась, практикой и теорией индийского искусства», заметим, что выражение «духовный вкус», надо думать, передало бы слово Rasa точнее, чем выражение «идеальная красота», употребленное г-ном Кумарасвами (в Текстах № 4 и № 7).

[d] Из кн.: *A.K. Coomaraswamy.* The Transformation of Nature in Art. Cambridge, Harvard University Press, 1934.

[e] *O. Lacombe.* L'Absolu selon le Védânta. Paris, Geuthner, 1937.

[f] Слово rasâsvādana, которое г-н Кумарасвами переводит как «эстетический опыт», буквально означает «испытание вкуса [эстетического]». Впрочем, в своих переводах 1) и 2) определения этого слова он использовал слишком западный словарь; мы даем здесь два перевода того же определения, более близкие к оригиналу: буквальный и более свободный, – любезно сделанные для нас Оливье Лакомбом:

1) «Вкус [эстетический] (rasaḥ) испытывается (āsvādyate) некоторыми людьми, чье суждение пользуется авторитетом (kaiścit-pramāṭṛbhiḥ), так как в них преобладает одухотворяющий элемент (sattvôdrekāt): это вкус, самообнаруживающийся (svaprakāśaḥ) и состоящий в блаженстве и интеллектуальной [ясности] (ānandacinmayaḥ), не имеющий контакта с инаковостью познаваемого объекта (vedyāntarasparśa-śūnyaḥ), брат-близнец «вкушения» Абсолюта (brahmâsvāda-sahôdaraḥ), чья жизнь есть возглас надмирного восхищения (lokôttara-camatkāra-prāṇaḥ), которое проявляется в некой структуре и некой форме, возникающих из самой его сущности (svâkāravat-svarūpavat), без прерыва (abhinnatve)».

2) «Так как в них преобладает одухотворяющий элемент, некоторые люди, чье суждение пользуется авторитетом, в состоянии испытывать эстетический вкус: вкус самообнаруживающийся и состоящий в блаженстве и интеллектуальной ясности, превосходящий всякий контакт с миром инаковости и объекта, брат-близнец «вкушения» Абсолюта, чья жизнь выражается в возгласе надмирного восхищения, которое проявляется через самую свою сущность, без прерыва [Единства]».

[g] Из кн.: *G. Rowley.* Principles of Chinese Painting. Princeton University Press, 1947.

[h] Ibid.

[i] Ibid.

Примечания переводчика

Книга была написана Маритеном на английском языке и впервые вышла в свет в Нью-Йорке в 1953 г. под названием «Creative intuition in art and poetry». Настоя-

щий перевод выполнен по 2-му, французскому, изданию: L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie. Paris, Desclée De Brouwer, 1966. Учтено и американское издание. Французский текст представляет собой авторизованный перевод с английского. Маритен внес сюда некоторые дополнения (в частности, добавил ряд примечаний), изменения и уточнения.

Перевод Текстов без комментариев, если они даются в оригинале не на французском языке, включен в Примечания переводчика (кроме тех редких случаев, когда Маритен сопровождает выдержку переводом на французский язык).

Там, где цитаты приведены по имеющимся русским переводам, библиографическая ссылка Маритена заменена ссылкой на соответствующее русское издание.

Переводы стихов, выполненные специально для настоящего издания, помечены звездочкой после имени переводчика. Стихи, переводчик которых не указан, переведены В.П. Гайдамака.

Отдельные неточности, допущенные автором в цитатах, как правило, не оговариваются.

Угловые скобки в тексте принадлежат переводчику, квадратные скобки – автору, издателям сочинений, цитируемых автором, либо переводчикам тех произведений, цитаты из которых даны по русским переводам.

[1*] Эндрью Уильям Меллон (1855–1937) – американский финансист и промышленник, чья коллекция произведений искусства стала основой Национальной художественной галереи в Вашингтоне, открытой в 1941 г.

[2*] Далее Маритен пишет о том, как распределены в книге иллюстрации. Поскольку все иллюстрации у нас помещены одним блоком, эту часть абзаца мы опустили.

[3*] Прорицание, предсказание, пророчество; прорицать и т. п. (*лат.*)

[4*] Греческое слово μουσική обозначало не только музыку, но также и поэзию, изящные искусства и духовную культуру вообще.

[5*] Курсив Ж. Маритена.

[6*] *Ш. Бодлер.* Человек и море. Пер. В. Шора.

[7*] *Майя* – иллюзия, обман (*санскр.*).

[8*] См. ниже прим. 24, дополнение В.К. Шохина.

[9*] Китайский художник и теоретик искусства *Се Хэ* (V в.) был автором так называемых «Шести законов <основ, принципов>» – краткого свода правил живописи. Первое правило: «Отзвук <созвучие, звучание> духа, движение жизни»; второе: «Способ кости, применение кисти», или «Применение кисти по способу кости» (т. е. Се Хэ признает линию, контур, «костяк» основой изображения). Пер. С. Кочетовой (Мастера искусства об искусстве, в 7-ми т. М., 1965–1969, т. 1, с. 65). См. также: *Дж. Роули.* Принципы китайской живописи, с. 55; *Н.А. Виноградова.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972, с. 30–31).

[10*] Возрождения (*итал.*). В работе «От Бергсона к Фоме Аквинскому» (в начале VIII гл.) Маритен рассматривает как «своеобразное первое Возрождение» XII век.

[11*] *Антуан Куапель* (Coypel) (1661–1722) – известный в свое время парижский художник, профессор Академии, впоследствии ее директор, первый живописец короля. Автор поэмы «Épître d'un père à son fils sur la peinture» («Послание отца к сыну о живописи»).

[12*] Португальский художник и писатель *Франсишку ди Оланда* (Holanda, Hollanda) (1517 или 1518 – 1584), побывавший в Риме, в «Четырех разговорах о живописи» (1548) изложил содержание бесед с Микеланджело, в которых ему довелось участвовать. По мнению исследователей, автор развивает здесь скорее свои собственные взгляды на искусство. Перевод этой и нижеследующей (прим. 18 у Маритена) цитаты мы даем по изд.: *F. de Hollanda.* Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Wien, 1899, S. 28–31 (с параллельным португальским и немецким текстом).

[13*] *Клод Желе* (Gelée, Gellée) – настоящее имя Клода Лоррена.

[14*] *Эдвард Александер Уодсворт* (Wadsworth) (1889–1949) – английский художник, входивший в так называемую Лондонскую группу (1913–1915); испытал влияние кубизма и футуризма.

[15*] Естественное место (*лат.*).

[16*] Возможные интерпретации: «... единосущным <природе>порядку и гармонии»; «...единосущным <творческому *Я*> порядку и гармонии».

[17*] Всемогущий Отец предвечный Бог (*лат.*).

[18*] Чистого видения (*нем.*).

[19*] Хаотическое пространство; бурное проявление внечеловеческого (*нем.*).

[20*] *Роже де Лафрене* (La Fresnaye) (1885–1925), в творчестве которого ощутимо влияние Сезанна, Брака, Пикассо, занимает значительное место в истории французского кубизма.

Жан Юго (Hugo) (1894–1984) известен главным образом как иллюстратор и театральный художник.

Американский художник *Джон Марин* (Marin) (1870–1953), во время пятилетнего пребывания во Франции (1905–1910) усвоивший принципы кубизма и фовизма, переосмыслил их в своей живописи и стал одним из новаторов изобразительного искусства США.

[21*] *Лионель де Фонсека.* Об истине декоративного искусства; диалог между человеком Востока и человеком Запада:

Вы всегда стараетесь выразить самих себя. Это вам никогда не удается – ни в искусстве, ни в жизни. Вы стремитесь к выражению и терпите неудачу. Стремитесь к подавлению и приходите к цели – и при этом случайно достигаете выражения...

Мы, на Востоке, хотя и смотрим на наших художников как на слуг, почитаем искусство до такой степени, что всегда стремимся сохранить его безличным и всеобщим. Ведь внутреннее, личное есть осквернение искусства, и пошлость всегда говорит от первого лица...

В искусстве есть только один истинный путь – простой и узкий путь соблюдения условностей; религия – тесные врата, открывающие его...

Символ, будучи продуктом рода, подходящим только для выражения настроений целого рода, предохраняет художника от выражения своей личности, пагубного как для искусства, так и для жизни. Символ, представляющий собой абстрактную условность, помогает искусству постоянно сохранять свой всеобщий характер – и соответственно искусство влияет на жизнь таким образом, что мы, в свою очередь, избавляемся от эгоизма и видим в нашей жизни лишь действие всеобщих законов. Только на этом пути мы достигаем в жизни безмятежности (*англ.*).

[22*] *Ананда К. Кумарасвами.* Введение в индийское искусство:

Все индийское искусство было создано профессиональными художниками, следовавшими канонам, передаваемым от учителя к ученику. Оригинальность и новизна никогда не становились целью... Новое постоянно возникает в индийской традиции без намерения и расчета со стороны художника, просто потому, что жизнь в течение долгих периодов времени оставалась непосредственным опытом...

Неважно, что мы не знаем имен живописцев; вся Индия была богато изукрашена в те дни [в период династии Гупт], и ведь искусство является искусством рода, а не отдельного индивидуума (*англ.*).

[23*] *Ананда К. Кумарасвами.* Введение в индийское искусство:

В Индии, где никто не обсуждал искусство (в санскрите нет эквивалента современному понятию «искусство»); где никто, кроме философов, не обсуждал теорию красоты и где изваяния и живописные изображения рассматривались не как «произведения искусства», а как средства, служащие определенным целям, – в Индии искусство было всеобщим качеством, присущим всем видам деятельности, одобряемым всеми в повседневной жизни и вырабатываемым всеми соответственно интенсивности (а не роду) их деятельности (*англ.*).

[24*] *Ананда К. Кумарасвами.* Теория искусства в Азии:

Итак, искусство определяется следующим образом: Vākyaṁ Rasâtmakaṁ Kāvyam, что означает: «Искусство есть выражение, внушенное Идеальной Красотой»...

Ключевой термин в этой теории искусства – *Rasa*, переведенный мною выше как «Идеальная Красота», но буквально обозначающий «привкус» или сущность и обычно передаваемый в таком контексте словом «вкус» (*англ.*).

Помещаем далее примечание В.К. Шохина, просмотревшего и исправившего наш перевод Текстов № 4 и № 7:

Термин *раса* (rasa), помимо указанного этимологического значения, имеет специальное, «техническое», которому соответствует «эстетическая эмоция» как отличная от «естественной», психологической эмоции (bhāva). Начиная уже с основополагающего трактата по теории театра «Натьяшастра» (первые века новой эры) таких эстетических эмоций, «приготовленных» посредством сценических средств из соответствующих «атомарных» (не сводимых друг к другу) психологических единиц, насчитывалось восемь: расы любви, веселья, горя, гнева, героизма, страха, отвращения и удивления. В комментарии Абхинавагупты (X в.) к «Натьяшастре» «Абхинавабхарати», где трактуются не только конкретные составляющие театрального действа (сюжет, действующие лица, развитие интриги, язык пьесы, грим, театральные аксессуары, музыка, пантомима и т. д.), но и само это действо как особая, осуществляемая в пространстве и времени, но сущностно внеэмпирическая реальность, созидаемая единством объективных и субъективных факторов, целью которой является создание для зрителя возможностей «трансцендировать» не только свое повседневное существование, но и свое ограниченное *Я* посредством особого «вкушения» расы, добавляется еще одна раса — девятая, именуемая śāntarasa (эстетическая эмоция умиротворения), из которой, по мнению Абхинавагупты, выводимы все предыдущие как «рядовые». Онтологической основой этой «абсолютной расы», близкой уже к собственно религиозному переживанию, служит его концепция Абсолюта.

[25*] Готовой ко всему (*лат.*).

[26*] Букв.: учения об изменении (*санскр.*). Паринама-вада – учение о реальности превращения причины в следствия.

[27*] Букв.: учения о видимости (*санскр.*). Виварта-вада – учение об иллюзорности изменений.

[28*] *Ананда К. Кумарасвами.* Теория искусства в Азии:

Определение эстетического опыта (rasâsvādana), данное в «Sāhitya Darpana»[(*)], III, 2–3, имеет такой вес и такую ценность, что требует дословного перевода; мы предлагаем сначала самый буквальный вариант, с кратким комментарием, а затем сглаженный перевод, не прерываемый уточнениями.

Итак, 1): «Вкус (rasaḥ) испытывается (āsvādyate) людьми, обладающими врожденным знанием абсолютных ценностей (kaiścit-pramāṭṛbhiḥ)[(**)], при восхождении

[(*)] «Сахитья-дарпана» («Зеркало композиции») – объемный трактат по теории поэзии и драмы в 10 разделах, составленный «научным» стихотворным стилем карик в XIII в. в Калинге (Юго-Восточная Индия – совр. Орисса) Вишванатхой и вытеснивший большинство многочисленных средневековых сочинений по его тематике. Не отличавшийся особой оригинальностью, трактат Вишванатхи стал своего рода энциклопедией более чем тысячелетней работы теоретиков индийской эстетической мысли и пользовался большой популярностью. Памятник был издан (Э. Рёэром) и переведен на английский язык уже в 1851–1875 гг. (в знаменитой серии Bibliotheca Indica). *Прим. В.К. Шохина.*

[(**)] Перевод А. Кумарасвами kaiścit-pramāṭṛbhiḥ («некоторыми авторитетами») как «обладающими врожденным знанием абсолютных ценностей» полностью подтверждает замечание О. Лакомба относительно избыточной вестернизации индийским культурологом понятийной системы индийской культуры. Индийская философ-

чистого сознания(*) (sattvôdrekāt), – как самообнаруживающийся (svaprakāśaḥ), одновременно экстатически и интеллектуально (ānandacin-mayaḥ), без контакта с познаваемыми вещами (vedyântara-sparśa-śūnyaḥ), брат-близнец «вкушения» Брахмы(**) (brahmâsvāda-sahôdaraḥ), чья жизнь есть надмирная вспышка молнии (lokôttara-camatkāra-prâṇaḥ), как внутренний аспект (svâkāravat-svarūpavat), в неделимости (abhinnatve)».

И 2): «Чистый эстетический опыт – достояние тех людей, чье знание идеальной красоты является врожденным: он познается интуитивно, в интеллектуальном экстазе, не сопровождаемом образованием идей, на высочайшем уровне сознательного существования; он рожден от одной матери с божественным ви́дением, жизнь его есть как бы вспышка ослепительного света внемирового происхождения, не поддающегося анализу и все же представляющего подобие нашего подлинного бытия...»

Как начальная интуиция возникла из самоотождествления художника с определенной темой, так и эстетический опыт, воспроизведение, возникает из самоотождествления зрителя с разыгрываемым на сцене; критика повторяет творческий процесс (*англ.*).

[29*] *Ананда К. Кумарасвами.* Теория искусства в Азии:

Индийские или дальневосточные идолы, высеченные из камня либо написанные красками, – это не памятные изображения и не идеализация, а зрительная символика, идеальная в математическом смысле...

В западном искусстве картина обычно задумывается как нечто видимое в раме или в окне и такою доводится до зрителя; восточное же изображение подлинно существует только в нашем уме и сердце и отсюда проецируется или отражается в пространство. Западное изображение предстает как бы видимым из определенной точки и должно быть оптически правдоподобным; типичный китайский пейзаж изображается увиденным более чем из одной точки, или, во всяком случае, из какой-то условной, а не «реальной» точки, и здесь существенно не правдоподобие, а только лишь ясность (*англ.*).

[30*] *Джордж Роули.* Живопись идей и живопись природы:

Китайцы избегали чрезмерной увлеченности живописанием природы, хотя, как ни парадоксально, в целом мире не найти художников, которые отдавали бы так

ская культура знала очень многое из того, что знала европейская (а подчас и больше), но только не понятие «абсолютных ценностей», равно как и «ценностей» как таковых. Для формирования категории ценности европейской мысли потребовались два основных фактора — развитие экономической теории и личностной антропологии, — ни один из которых в Индии не присутствовал. В Индии, правда, была разработана и пользовалась большим авторитетом концепция четырех человеческих целей (пурушартха), включавшая достижение прибыли (артха), чувственных удовольствий (кама), религиозной заслуги (дхарма) и «освобождения» (мокша), но *цели* и *ценности* отнюдь не одно и то же. *Прим. В.К. Шохина.*

(*) То, что А. Кумарасвами переводит как «восхождение чистого сознания», соответствует восхождению саттвы — речь идет об одном из трех ноуменальных начал опыта и мира в философской системе санкхья (гун), обусловливающем умственно-душевную ясность и просветление, но никак не тождественном «чистому сознанию», которому соответствует в этой системе «чистый субъект» Атман, или Пуруша, онтологически совершенно инородный гунам и всему производному от них, хотя и пребывающий с ними в необъяснимом контакте взаимоотторжения. *Прим. В.К. Шохина.*

(**) Рассуждение о близнечной близости эстетической и мистической эмоций, безусловно, заимствовано Вишванатхой у Абхинавагупты, который прямо говорил о том, что «эстетическое наслаждение сродни радости от <«вкушения»> высшего Брахмана» (Лочана, II, 4). *Прим. В.К.Шохина.*

много времени созерцанию естественного мира. С другой стороны, они не доверяли и чрезмерной рационализации, хотя больше, чем художники в других странах, настаивали на важности учения и творческого усилия. Естественное и идеальное были слиты для них в идеационной «сущности идеи». Как сказал об этом Чэн Хэнло, «западная живопись – это живопись взгляда; китайская живопись – это живопись идеи». Высказывание Чэн Хэнло было бы исчерпывающим, если бы он добавил: «идеи, а не идеального».

Насколько китайские художники трогают наши чувства? Нет сомнения, что китайцы любовно относились к вещам: их мебель, ширмы, керамика и фарфор представляют собой превосходные произведения искусства. Даже самые незначительные предметы сделаны рукой вдохновенного мастера. Самая ничтожная деталь свидетельствует и об участливом внимании, и о творческом воображении ее создателя. Ни один другой народ, если не считать японцев, не вглядывался так пристально и вдумчиво в оперение птиц, окраску животных, анатомическое строение насекомых, ритмы растений или структуру камней. И, несмотря на все это, наше удовольствие от того, как китайцы передают физические качества вещей, коренится, по-видимому, больше в интуиции, чем в чувственном восприятии.

Дж. Роули. Принципы китайской живописи, с. 47–48

31* *Дж. Роули.* Безыскусность, пустота и намек:

Стремление постичь Дао в Китае подразумевало нечто большее, чем даже самое утонченное и совершенное понимание ценностей дизайна. Важность *юнь* (резонанса) с его особыми правилами и методами воспитывала обостренное чувство ценностей дизайна, и эти ценности в той мере, в какой они являли порядок и гармонию вселенной, были знаками Дао; однако *юнь* (резонанс) всегда был подчинен *ци* (духу). Как сказал Шитао, «метод становится совершенным, когда он рождается из идеи, но метод идеи никогда не запечатлевается». Пытаясь выразить неопределимые идеи (*мяо и*), художник должен был пережить опыт единения с таинством природы, подобный тому, который переживали даосские «мистики». Соответственно творческий процесс описывался в терминах пустоты, простоты и намека. И сама живопись являла собой неповторимую связь знания и незнания.

Ли Жихуа говорил: «То, что зовется *ци-юнь*, должно быть врожденно человеку. Лишь в состоянии пустоты (*сюй*) и безмятежности (*дань*) постигаются идеи». И когда идея постигнута, кисть должна обладать силой духовного внушения посредством пустоты (*сюй*). Присутствие пустоты означало, что «кисть достигает предела, но идея неисчерпаема (*у цюн*)». Более того, «в работе кистью важно, чтобы каждое движение заключало в себе изобразительную реальность (*ши*) и в то же время пустоту (*сюй*), ибо в пустоте идея обретает духовную жизнь (*лин*), а в жизни духа нет никаких преград (*чжи*); когда нет преград, обретается целостность духа, а когда дух целостен, проявляется действие творческой силы Неба»...

В Китае акцент на интуицию, воображение и состояние природы ставил на первое место таинственное, непостижимое, неуловимо-выразительное... Мы переходим от зримого и счислимого к незримому и неизмеримому и вместе с тем обретаем знание целого, которое есть исток таинств бытия.

Там же, с. 116–118

32* *Джордж Роули.* Степени мастерства:

В китайских представлениях о степенях мастерства художников отображено все их понимание живописи. Хотя в Китае не существовало единой системы классификации, которая единодушно признавалась бы нормативной, все критики живописи соотносили низший уровень совершенства с формальной красотой, а высший – с предельной глубиной постижения. В целом различались четыре уровня совершенства, которые в общих чертах соответствовали четырем уровням развития человека, а именно: техническое мастерство, образованность, мудрость и духовное прозрение...

На низшем уровне, который в различных сочинениях именуется *нэн* (умелый) или *цяо* (искусный), художник приобретал сноровку и знание правил стиля... Второй уровень опыта, соответствовавший образованному художнику, характеризовался личным вкусом. Художник перешел от усвоения знаний о своем искусстве к соединению своих способностей с индивидуальной силой выражения... Художественная правда была целью следующего уровня совершенства, иногда именовавшегося *мяо* (утонченный), а в некоторых случаях – *шэнь* (одухотворенный). Звания «одухотворенного» удостаивался такой художник, который «постигал природу всего сущего между небом и землей, и образы сходили с его кисти, откликаясь жизненной правде». На этом уровне «небесное вдохновение возносит высоко» и «мысли находятся в гармонии с духом». Теперь художник-ученый благодаря величию своей души приходит к «пониманию всех вещей»...

Четвертая и высшая степень совершенства не поддается определению. Обозначали ее термином *и*, т. е. отсутствие усилий, которое уже встречалось нам в качестве первого плода *ци* (духа) и которое наилучшим образом указывало на связь между художественным образом и мистическим единением с Дао. Художники этой категории «постигают неповторимое в вещах и открывают в вещах то, что прежде никем не было замечено». Они совершенно непринужденны и естественны... Такой вид совершенства можно встретить только в ясновидцах, святых или величайших художниках. Мы узнаем его в человеке, который отличается чистой творческой силой, абсолютной свободой духа. Возможно, слово «несвязанный» точнее всего передает природу данной категории. Если правила стали второй натурой художника, если он может полностью раствориться в своем замысле и если он достиг величия души, тогда он может обрести этот высший вид свободы – свободы творчества без усилия. Тогда мы с предельной непосредственностью переживаем в воображении «бракосочетание духа и материи».

Там же, с. 118–120

Глава II
Искусство, добродетель практического интеллекта

Практический интеллект

1. Прежде чем приступать к шитью, надо раскроить материю. Исследуя природу вещей, философ должен начинать с четких разграничений. Разграничения эти могут показаться грубыми. Они касаются лишь некоторых сущностей, рассматриваемых по отдельности, – иначе как же мы могли бы выделить познаваемые вещи из хаотического потока существования? Обособить какую-либо сущность не значит упустить из виду сложность и слитность реальности. Такое обособление необходимо как раз для правильного анализа этой сложности и слитности – и для того, чтобы в конечном итоге глубже осознать их богатство и понять их смысл.

В этой главе я ограничусь тем, что буду рассматривать искусство – искусство в его первоначальной форме, или его важнейших чертах, в определенном смысле противопоставляющих его поэзии. Ведь именно в утилитарных искусствах можно найти наиболее явные и наиболее характерные признаки искусства как такового и усмотреть его наиболее общее значение, поскольку оно представляет собой один из главных видов человеческой деятельности. В доисторическую эпоху тяга к красоте, интерес к убранству, вероятно, возникли одновременно с изобретением орудий труда и оружия, и, по-видимому, живопись и ваяние у первобытного человека даже на самых ранних этапах не всегда были подчинены магическим целям[1]. Но тем не менее «радость воссоздания» и поэтический импульс были неотделимы от стремления удовлетворить какую-то человеческую потребность – пусть даже потребность в уборе или украшении, несомненно, свидетельствующую об инстинктивном искании красоты, но только не ради нее самой (так как преследовалась цель сделать женщину более привлекательной, а мужчину более грозным или наложить на жилище человека более глубокий отпечаток человеческой души). Искусство, если рассматривать естественное развитие его потенций, начинается не со свободы и не с красоты ради красоты. Оно начинается с изготовления орудий, необходимых для

человеческой жизни, лодок, сосудов, стрел, ожерелий, с создания настенных росписей, призванных посредством знаков, не обязательно магических, подчинить окружающую среду господству человека. Искусство никогда не должно забывать свои истоки. Человек есть одновременно homo faber и homo poeta[1*]. Но в исторической эволюции человечества именно homo faber несет на своих плечах homo poeta. Сначала я обращусь поэтому к искусству ремесленника, а затем сравню мир этого искусства с миром искусства тех, кого мы начиная с эпохи Возрождения и ее полубогов именуем художниками.

2. Аристотель показал – и это стало одним из неоспоримых достижений философии (во всяком случае, если философы знают свои собственные сокровища), – что безусловно исходным различием в деятельности интеллекта является различие между созерцательным, или теоретическим, и практическим интеллектом. Речь идет не о разграничении двух различных способностей, а лишь о разграничении двух в корне различных способов, какими одно и то же начало души – интеллект, или разум, – осуществляет свою деятельность.

Созерцательный интеллект познает единственно чтобы познать. Он жаждет видеть, и только видеть. Истина, постижение сущего – в этом его единственная цель, в этом вся его жизнь.

Практический интеллект познает, имея в виду действие. Он изначально нацелен не на постижение бытия, а на руководство человеческой деятельностью и на выполнение человеческих задач; он поглощен созиданием. Мысленно формировать то, что должно обрести существование, судить о средствах и целях, управлять или даже распоряжаться нашими творческими способностями – вот из чего складывается его жизнь.

Такое различие определяется не случайными обстоятельствами. Это существенное различие. Ибо весь динамизм интеллекта и характерный для него подход к своей цели зависят от самой этой цели и в корне различны, когда цель – чистое познание и когда цель – действие.

3. Чтобы конкретизировать эти установки, нужно обратить внимание на два важнейших вопроса: во-первых, о роли *стремления* и, во-вторых, о природе *истины*, когда речь идет о созерцательном интеллекте и когда – об интеллекте практическом. Различие между двумя видами интеллектуальной активности столь глубоко, что витальная связь между интеллектом и стремлением и даже природа истины в этих случаях не одинаковы.

Применительно к созерцательному интеллекту стремление – т. е. воля, не в смысле простой способности выбора, а в значении более широком: как человеческая энергия желания и люб-

ви, направленная на какое-то экзистенциальное благо, – стремление служит только для того, чтобы побудить интеллект к осуществлению его собственной способности, например, чтобы заставить его начать и продолжать дальше решение математической задачи или этнологическое исследование. Но когда интеллект принимается за работу, стремление уже не имеет ничего общего с этой работой, во всяком случае если говорить об обычном познании при посредстве понятий, зависящем лишь от инструментария разума.

Применительно же к практическому интеллекту стремление играет существенную роль в самом познавательном процессе. В той или иной форме и в различной степени (ибо практическая направленность предполагает множество уровней) разум в этом случае действует совместно с волей. Сам по себе интеллект нацелен единственно на постижение сущего; и лишь тогда, когда он так или иначе проникается стремлением к внешним для него целям, он занимается уже не сущим, которое надо постичь, а действием, которое следует совершить.

Далее, для созерцательного познания истина есть адекватность, или сообразность, интеллекта бытию, тому, что́ представляют собой вещи. Но как это возможно для практического познания? Для практического, или созидательного, познания нет предсуществующей вещи, с которой мог бы сообразоваться интеллект. Вещь пока не существует, ее надо вызвать к бытию. Следовательно, не с бытием, а с верно направленным динамизмом субъекта по отношению к этой пока не существующей вещи, которую предстоит создать, должен сообразоваться практический интеллект. Иначе говоря, истина в сфере практического познания есть адекватность, или сообразность, интеллекта правильному стремлению, т. е. стремлению, обращенному на те правильно поставленные цели, от достижения которых зависит существование задуманной вещи. Это утверждение, основополагающее в томистской философии, распространяется на различные области практического познания – распространяется по-разному, аналогически, а не однозначно. Но оно истинно для всякого практического познания.

Искусство как добродетель

4. Теперь нам нужно рассмотреть второе существенное различие, на этот раз внутри самого практического познания. Деятельность практического интеллекта подразделяется на совершаемые (в мире человеческих поступков) действия и создаваемые (человеком в мире вещей, безотносительном к миру человеческих по-

ступков) произведения; иными словами, она подразделяется на нравственную и художественную деятельность.

Нравственность касается того, что принадлежит к области действования, – а именно самого употребления человеческой свободной воли, от которого зависит, будет ли человек хорошим или дурным. Искусство касается того, что принадлежит к области созидания, – а именно способа исполнения произведения, от которого зависит, будет ли это произведение хорошим или дурным.

Таким образом, рассудительность, добродетель по преимуществу нравственная (я разумею античную prudentia[2*] в ее подлинном смысле, высшую ступень практической мудрости, добродетель, благодаря которой отважный принимает верное решение, а не нашу трусливую буржуазную рассудительность), – рассудительность есть правильное определение интеллектом поступков, которые надлежит совершить. Искусство, напротив, есть правильное определение интеллектом произведений, которые надлежит создать[2].

Искусство заключено в душе, это определенное совершенство души, то, что Аристотель называл ἕξις[4*], по-латыни habitus, внутреннее качество или устойчивое, глубоко укорененное расположение, возводящее субъект и его естественные способности на более высокий уровень жизненной формации и жизненной энергии – или дающее ему некую внутреннюю силу или внутреннее превосходство. Когда в нас вырабатывается габитус, «состояние обладания»[3], господствующее качество, внутреннее божество (démon), если угодно, – это свойство становится нашим драгоценнейшим благом, нашей несокрушимой силой, потому что оно облагораживает саму человеческую природу и возвышает человеческое достоинство.

Искусство – это добродетель, но не нравственная добродетель (оно отличается от нравственных добродетелей). Искусство есть добродетель в более широком и более философском смысле, придаваемом этому слову древними: это habitus, или «состояние обладания», развитая в человеке внутренняя сила, которая позволяет ему достичь совершенства на своем поприще и – если только он пользуется ею – обеспечивает ему неизменную правоту в избранной деятельности. Добродетельный человек не бывает непогрешимым, так как он нередко действует, не проявляя своей добродетели; но добродетель сама по себе заблуждению не подвержена. Человек, обладающий добродетелью искусства, не бывает непогрешимым в своем творчестве, так как он зачастую действует, не проявляя своей добродетели. Но само искусство как добродетель не заблуждается никогда.

Искусство есть добродетель практического интеллекта – та особая добродетель практического интеллекта, которая сопряжена с созданием потребных предметов.

Итак, мы видим существенную связь между искусством и разумом. Искусство по природе своей интеллектуально, подобно тому как розе по природе присущ аромат розы или огню по природе присущи искры. Искусство, добродетель, свойственная производящему разуму, составляет – в области созидания – внутреннее совершенство интеллекта. Не только у Фидия и Праксителя, но и у сельского столяра и кузнеца надо признать определенное внутреннее развитие разума, благородство интеллекта. Добродетель ремесленника не в мышечной силе и не в гибкости пальцев. Это добродетель интеллекта, наделяющая даже самого скромного ремесленника известным духовным совершенством[4].

5. Но, в противоположность рассудительности, также представляющей собой одно из высших достоинств практического интеллекта, искусство связано с благом произведения, а не с благом человека. Древние в своем обстоятельном сравнении искусства и рассудительности особенно подчеркивали это различие. Когда ремесленник изготавливает хорошую вещь из красного дерева или ювелирное изделие, для его искусства не имеет значения, что он, к примеру, человек злой или распутный, так же как и для науки геометра неважно, что он завистлив или жесток, когда он находит нужное доказательство. С этой точки зрения искусство, как говорит св. Фома, схоже с добродетелями созерцательного интеллекта: оно позволяет хорошо действовать, не в смысле пользования свободной волей и правильности желания, а в смысле правильности частной способности к выполнению той или иной работы. Благо, к которому стремится искусство, – это не благо человеческой воли, а благо самой создаваемой вещи. Поэтому искусство не требует, в качестве необходимого предварительного условия, правильности воли, или способности желания, в отношении ее природы, динамизма и целей – человеческих, или моральных, – словом, в области человеческих поступков. «То обстоятельство, что человек отравитель, не может служить аргументом против его прозы»[5].

Отсюда вытекают проблемы, которые не относятся к теме этой книги, но о которых, пожалуй, стоит попутно сказать несколько слов. Как я уже напоминал выше, первая задача философии – выявить и описать природу, или сущность, рассматриваемой реальности самой по себе: в нашем случае это природа, или сущность, искусства самого по себе, или в его главнейших и определяющих требованиях. Трудность, однако же, в том, что в экзистенциальной действительности мы обнаруживаем не сущности сами по себе, а

сущности, воплощенные в конкретном субъекте. Искусство само по себе принадлежит к особой сфере, независимой от сферы нравственности. Оно вторгается в человеческую жизнь и человеческие дела, точно грабитель в таможню или обольстительница в приходское собрание; оно всегда тревожит, всегда пробуждает сомнения. Однако носитель искусства – человек, художник. И поэтому то, что человек отравитель, не аргумент против его прозы, но то, что он употребляет наркотики, со временем может оказать на его прозу губительное влияние. Сам Бодлер предостерегал нас от всепоглощающей страсти к искусству, которая постепенно разрушает человеческую личность и в конце концов – через отраженное действие, связанное с материальной или субъективной причинностью, – разрушает само искусство: когда человек становится ничем, его искусство тоже обращается в ничто.

Но дело обстоит еще сложнее. Художник сознает влияние его нравственной жизни на его искусство; поэтому, когда он полностью отдает себя во власть божеству, которое он лелеет, он испытывает искушение создать для себя, из любви к искусству, особую мораль, сообразную с благом его творчества, но не души. Он захочет вкусить от всех плодов земли, изведать все земные пороки и сделает любопытство, неуемную жадность до всякого нового нравственного опыта или культ хищной индивидуальности своей высшей нравственной добродетелью, дабы питать ею свое искусство. Расчет его в конце концов окажется неверным, так как, пустившись на эту авантюру, художник лишь более тонко – и с бóльшим уроном для творческой способности – нарушит тот общий склад мысли и чувствительности и то общее отношение чувств и интеллекта к реальности, которые образуют человеческую атмосферу искусства.

При этом он может, несмотря ни на что, оставаться художником, и даже большим художником, хотя и ущербным в некоторых отношениях; однако само его бытие было принесено в жертву всепожирающей славе искусства, – а вместе с тем и славе этого мира, и нашему наслаждению, и духовной пользе человечества. Ибо, как говорит св. Тереза Авильская, без поэзии жизнь была бы невыносима – даже для созерцателей. Мы не должны осуждать его, как и любого другого человека. Господь будет ему судьей, карающим или милующим.

Утилитарные и изящные искусства

6. Один из основополагающих принципов аристотелевской философии состоит в том, что деятельность практического интеллекта при всем ее многообразии всегда связана с волей и что в

области практического познания истина есть сообразность интеллекта с правильным стремлением. Смысл этой формулировки различен применительно к искусству и к рассудительности. Если говорить о рассудительности, то стремление в этом случае направлено на цели человеческой жизни, чем и определяется его роль в практическом познании; истина есть сообразность с правильной волей, или с правильным стремлением, постольку, поскольку стремление было исправлено нравственными добродетелями.

В искусстве же воля играет роль в соответствии с тем, что она обращена на произведение; и правильность воли, или стремления, заключается в направленности на благо произведения, которое должно быть создано с помощью правил, открытых интеллектом; так что суждение художника о том, какие движения должна совершать его рука, истинно, когда оно соответствует стремлению, обращенному непосредственно на создание произведения с помощью надлежащих правил, установленных интеллектом. Таким образом, основную роль играет в конечном итоге интеллект; искусство гораздо более интеллектуально, чем рассудительность.

Попробуем вообразить себе (намеренно упрощая дело) изобретение первой лодки. Тогда еще не существовало ни слова «лодка», ни представления о лодке. Не было ничего, кроме желания удовлетворить определенную потребность – переплывать реку или морской залив. Эта потребность была единственным правилом, единственным мерилом для интеллектуальной деятельности изобретателя. Когда человеческий ум впервые придумал подходящее плавательное средство, собирая фрагменты уже приобретенного знания (*люди наблюдали, как плавают в воде стволы деревьев*) и формируя из них новое представление, суждение ума было истинным, так как оно соответствовало первому правилу.

Первый изобретенный плот, конечно, был очень примитивным, со множеством недостатков. Его необходимо было усовершенствовать. Для этого интеллекту следовало принять в соображение два правила: первым и главным оставалось правило, с которым сообразовались при сооружении первого плота (осознанная интеллектом потребность, которую воля стремилась удовлетворить); вторым, новым, правилом стали приемы изготовления, открытые интеллектом в процессе создания первого плота. Таким образом, второй плот был построен согласно этим двум правилам; тогда же было открыто – и сохранено в памяти – третье, прежде неизвестное, правило – его установили, совершенствуя изготовление второго плота. Далее процесс развивался в том же направлении: ум одновременно следовал ранее открытым пра-

вилам и открывал новые. Та же история повторяется с изобретением и постепенным совершенствованием самолета, циклотрона, счетной машины и т. д.

Надеюсь, мне извинят чрезмерную простоту этого примера. Он служит для того, чтобы проиллюстрировать некоторые истины, тоже очень простые, но принципиально важные для нашей цели. Прежде всего, правила, даже в утилитарных искусствах, – это не готовые рецепты, преподаваемые учителями в школах или в музеях, а некоторые приемы выполнения работы, открытые в жизни, подмеченные творческим взглядом интеллекта, занятого трудом изобретения. Правда, однажды открытые, они имеют тенденцию превращаться в рецепты; но тогда они препятствуют развитию искусства как минимум в той же степени, в какой и содействуют ему[6].

Другая основополагающая истина заключается в том, что, сколь бы ни были важны открываемые ремесленником правила, все более и более сложные и утонченные, его первейшая обязанность – быть верным первому правилу, т. е. потребности, которой изначально полностью подчинена его воля.

Итак, в утилитарных искусствах воля, или стремление, требует удовлетворения некоторой частной потребности; и правильность стремления означает, что оно обращено на удовлетворение этой частной потребности с помощью правил, открытых интеллектом, из которых первое есть именно сама эта потребность, осознанная разумом.

7. Ну а как обстоит дело с так называемыми изящными искусствами? (Позднее я скажу, почему я отношусь к этому выражению с опаской.) В изящных искусствах воля, или стремление, требует развития чистой творческой способности духа, жаждущего красоты – той загадочной красоты, чье дружество и нелады с поэзией мы будем обсуждать в другой главе.

Правильность стремления означает здесь, что оно обращено к этой цели, достигаемой при помощи правил, открытых интеллектом, из которых первое есть творческая интуиция, источник всякого созидания. Творческой способностью, или способностью порождения, обладают не только физические организмы – это и отличительное свойство жизни духовных существ. «Быть плодовитым, или проявлять вовне свои внутренние возможности, – пишет св. Хуан де Санто-Томас, – есть великое совершенство, неотъемлемое от духовной природы»[7]. Ум в человеке старается порождать. Он всеми силами пытается сотворить не только внутреннее слово – пребывающее в нас понятие, – но и произведение, одновременно материальное и духовное, как и мы сами, и заключающее в себе частицу нашей души. Вследствие

естественного преизобилования ум стремится к *внешнему* выражению, стремится изречь свое слово, воспеть свою песнь, явить себя в произведении. Направленное на преодоление границ интеллекта, это естественное желание может быть осуществлено только через действие воли и побудительных сил, которые заставляют интеллект выйти за пределы самого себя – согласно с его естественным тяготением – и таким образом в самой общей форме обусловливают в ее начальном порыве созидательную активность ума.

Эта творческая способность духа – глубочайший онтологический корень такой человеческой деятельности, как искусство. В изящных искусствах она пребывает в чистом состоянии, свободная от всякого привходящего элемента. И чистая творческая способность духовного ума направлена на то, чтобы осуществить нечто, в чем духовный ум находит радость, т. е. создать какой-то объект в сфере прекрасного. Предоставленный свободе, неотъемлемой от его духовной природы, ум старается порождать в прекрасном[8].

Такова, в ее влечении к прекрасному, та чистая творческая способность духа, на освобождение которой неизменно направлено стремление и обращен интеллект в витальном динамизме изящных искусств.

Речь здесь идет уже не об удовлетворении какой-либо частной потребности человеческой жизни. Мы покинули область полезного. Потребность уже не является внешней для духа, она составляет с ним одно. Речь идет о том, чтобы через созданный объект стать сопричастным чему-то, что также обладает духовной природой. Ибо красота, которая ничему не «служит», исходит от ума и столь же трансцендентальна и бесконечна, как и мир интеллекта. Таким образом, сама преследуемая цель – цель трансцендентная – относится к сфере ума, его радости и ликования, а не к миру полезного, и интеллектуальность искусства достигает в изящных искусствах более высокой ступени, чем в ремеслах (хотя в изящных искусствах она больше связана с чувственными и эмоциональными способностями). Потребность интеллекта во внешнем проявлении того, что он улавливает в себе самом, потребность в творческой интуиции и в том, чтобы выражать себя в прекрасном, – главное в изящных искусствах.

С этой точки зрения понятно, почему не попадают в цель никакие объяснения и теории искусства, предложенные психологическим или социологическим, материалистическим, эмпиристским, эмпирико-логическим или прагматистским позитивизмом, т. е. всеми теми, кто излагает нам, как пишет Аллен Тейт, «каким образом *стимулы* стихов вызывают *реакции*, *организуя наши по-*

буждения для действия»[9], или убеждает нас, что «поэзия есть род прикладной психологии», или же объявляет (с позиций логического позитивизма), что она есть «не более чем *приятное безумие*», поскольку «она нечто "обозначает", но не имеет под собой ничего *реального*».

8. Рассмотрим теперь то, с чем согласуется творческое суждение, когда оно истинно, а именно правила – или правильное стремление, стремление приобщиться к прекрасному через произведение, созданное по надлежащим правилам.

Само понятие правила в изящных искусствах преобразилось от влияния красоты на деятельность художника.

Прежде всего, правила подчиняются здесь закону постоянного обновления, несравненно более строгому, чем в утилитарных искусствах. Нужно, чтобы они всегда были новообретенными правилами, и теперь уже не по отношению к объекту – кораблю, сосуду, счетной машине, – который необходимо усовершенствовать, а по отношению к красоте, к которой надо приобщиться; красота же бесконечна. Помимо любого конкретного стиля, любого ряда шедевров всегда есть бесчисленное множество иных путей приобщения к прекрасному. Ни одна из форм искусства, даже самая совершенная, не способна заключить красоту в свои пределы. Художник стоит у необъятного пустынного моря,

...без мачт, без мачт, без всех блаженных островов[10],

и зеркало, которым он вооружен, вмещает в себе не больше, чем его душа. Он принужден устремляться на поиски нового аналога, нового сопричастия[9*] красоты, обладающего специфическим отличием и требующего новых творческих решений – будь то переработка незыблемых основополагающих правил либо применение правил, еще не бывших в ходу, абсолютно новых и поначалу поражающих своей странностью. Впрочем, следует подчеркнуть духовную всеобщность того, что я назвал здесь незыблемыми основополагающими правилами, – или, лучше сказать, духовную всеобщность вечных законов искусства. Эти вечные законы не могут находиться на одном уровне с частными правилами мастерства, такими, как, например, знаменитая золотая пропорция. Они существуют только на уровне философии, достигающей наивысшей степени обобщения, и той мудрости (выражающейся скорее в непосредственном переживании, нежели в понятиях), в которой кроется корень добродетели искусства. Они образуют общие духовные основания интеллектуальной добродетели художника, предшествующие всякому частному техническому проявлению этой добродетели. Получая бесконечно многообразное применение, они подтверждают себя в шедеврах любых эпох и стилей[11].

Далее, в изящных искусствах произведение, которое предстоит создать, есть самоцель, цель единственная, совершенно особая. И соответственно каждый раз, для каждого нового произведения, художник ищет новый и единственный путь к этой цели, новый и единственный способ отпечатлеть в материи форму духа. Поэтому правила – которые в искусстве вообще предустановлены и неизменны, в противоположность правилам рассудительности, – в изящных искусствах отличаются той же бесконечной гибкостью, что и правила благорассудности, так как они всякий раз прилагаются к абсолютно единичному новому случаю, строго говоря, не имеющему прецедента. Именно применяя правила рассудительности, не заданные ему наперед, а устанавливаемые им самим в непредсказуемых частных случаях, и проявляя добродетели, присущие благоразумию, – проницательность, осмотрительность, осторожность, изобретательность, смелость, прозорливость и хитрость, – художник, овладевший мастерством, успешно творит в прекрасном.

Наконец, коль скоро произведение, которое предстоит создать, есть самоцель и определенное единичное, принципиально новое и совершенно уникальное сопричастие красоты, одного лишь разума для художника недостаточно, чтобы задумать это произведение и положить ему начало в себе самом в безошибочном творческом суждении. Ибо, как говорит Аристотель, «каков каждый человек сам по себе, такая и цель ему является»[10*]. Каждый судит о целях, властвующих над его личностью, соответственно тому, что представляет собою в действительности он сам. И поскольку в этой сфере высшая и трансцендентная цель – красота (не удовлетворение какой-то частной потребности, а пленяющая души красота), такая цель, духовная, трансцендентальная, самодовлеющая и абсолютная, взыскующая беззаветного служения, требует, чтобы ей была подчинена сама личность и субъективность художника. Поэтому, чтобы художник мог задумать свое произведение и положить ему начало в себе самом в безошибочном творческом суждении, необходимо, чтобы его субъективный динамизм, его стремление, или воля, были направлены непосредственно на красоту. Определение истины практического интеллекта как сообразности с правильным стремлением приобретает теперь новый смысл. Хотя изящные искусства по сравнению с другими искусствами в большей мере интеллектуальны, очевидно, что стремление играет здесь, однако, значительно большую роль и что любовь к прекрасному побуждает интеллект сосредоточиться на красоте. В конечном итоге в искусстве, как и в созерцании, интеллектуальность в высшем своем проявлении превосходит понятия и дискурсивный разум и достигает кульминации в

некой симпатической связи или соприродности с объектом, которую может создать только любовь. Чтобы творить в прекрасном, надо страстно любить красоту[12]. Эта правая любовь есть сверххудожественное правило – предварительное условие, недостаточное для разработки приемов творческой деятельности, но необходимое для животворного вдохновения, которое предполагается всеми правилами искусства.

9. Остается прояснить самый важный вопрос. Мы видели, что в утилитарных искусствах при всей важности и необходимости все более и более утонченных правил, открываемых ремесленником, он прежде всего обязан неукоснительно соблюдать первое правило, состоящее в том, чтобы удовлетворить определенную потребность: это первая цель его стараний. Великолепный дом без дверей не будет хорошим произведением архитектуры.

Но каково же первое правило для изящных искусств? Я сказал, что и стремление, и интеллект обращены в этом случае прежде всего на то, чтобы высвободить чистую творческую способность духа, жаждущего красоты. Таким образом, первое правило – это актуализация или витальная детерминация, в которой первоначально выражается творческая способность духа и которой ум и рука художника должны быть верны в первую очередь.

Так, для ученика художника или музыканта первое правило – просто отдаваться наслаждению, доставляемому его глазам или слуху красками либо звуками, творцом которых он должен стать; ценить это наслаждение и сосредоточить на нем все свое внимание; никогда не создавать ничего, что не удовлетворяло бы чувства в полной мере. Ибо творческая способность духа, жаждущего красоты, вначале робко проявляет себя в сфере чувств. Впрочем, когда новичок открывает или начинает усваивать какое-то частное правило, в нем чаще всего угасают слабые проблески искусства, так как ему недостает внутренней силы, которая нужна, чтобы одержать верх над этим правилом; тогда оно становится готовым рецептом и заставляет его изменить своему наслаждению и тем самым нарушить первое правило своего искусства.

Однако мы пока еще не переступили порог искусства. Его переступают, когда создание произведения зависит уже не от наслаждения чувств, проникнутых мышлением, а от творческой интуиции, рождающейся в самых потаенных глубинах Интеллекта. Ибо истинная витальная актуализация, в которой изначально выражается свободная творческая способность духа, есть именно эта творческая, или поэтическая, интуиция: на ней зиждется, в своей совершенной единичности уникального мира, все произведение, порождаемое в прекрасном. О творческой интуиции речь будет идти ниже, а пока я упоминаю о ней лишь мимоходом.

Я только хочу отметить, что творческая интуиция – это первое правило, которое в изящных искусствах требует полной искренности, полного повиновения, полной сосредоточенности художника. Между этим первичным, основным, и всеми прочими правилами мастерства, сколь бы они ни были необходимы, есть существенное и даже, можно сказать, бесконечное различие, как между небом и землей. Все прочие правила – земные, они устанавливают тот или иной образ действий при создании произведения. Первое же правило – правило небесное: оно касается зарождения в лоне духа самого замысла произведения, которое предстоит породить в прекрасном. Без творческой интуиции произведение может быть технически совершенным, но оно ничто; художнику попросту нечего сказать. Если же у художника есть творческая интуиция и она хотя бы отчасти воплощается в произведении, то произведение существует и доносит до нас живое слово, – даже если оно несовершенно и создано человеком,

c'ha l'abito de l'arte e man che trema,

расположенным к искусству, но действовавшим дрожащей рукою[11*].

Для того, кто, долго странствуя путями правил, наконец достиг вершины художественной деятельности, уже нет проложенного пути. Ибо сыны Божии более не под законом[12*]. Если в конечном счете единственный закон для совершенной души, согласно изречению св. Августина (оно не принадлежит ему буквально, но это неважно), – «ama et fac quod vis» («люби и делай, что хочешь»), то в конце концов единственное правило для совершенного художника – «Будь верен своей творческой интуиции и делай, что хочешь». «Такой вид совершенства мы узнаем в человеке, который отличается чистой творческой силой, абсолютной свободой духа»[13].

Трансцендентность изящных искусств

10. Различие между утилитарными и изящными искусствами не следует абсолютизировать[14]. Даже в самом скромном произведении ремесленника, если оно свидетельствует об искусстве, чувствуется забота о красоте: требования творческой способности духа косвенно отражаются на создаваемом предмете, предназначенном служить человеческим потребностям. А в нашу индустриальную эпоху в различных видах машин и прочих предметов того же рода, разрабатываемых искусством инженера или другими со-

временными искусствами, где преобладает механическая изобретательность, само стремление удовлетворить чисто технические требования – полезности, прочности, исправного функционирования изготовленной вещи – без всякого поиска красоты как таковой естественно приводит к созданию особого рода красоты. Наши современные теплоходы, построенные единственно ради скорости и удобства, не нуждаются в деталях, украшавших древние галеры, чтобы радовать глаза и душу совершенством своей формы. Вряд ли Бруклинский мост был построен из эстетических соображений, однако он пробудил у Харта Крейна сильнейшие эмоции и навсегда остался связанным с его стихами. Беспорядочное скопление мостов и воздушных виадуков, мрачных труб, уродливых заводов, все причудливое индустриальное оснащение, весь смрадный адский механизм, окружающий Нью-Йорк, являет собой одно из самых впечатляющих – и самых прекрасных – зрелищ, какие только могут открыться взору.

Все это верно. Но тем не менее теории Ле Корбюзье представляются мне крайне догматическими, да и всякая эстетическая система, жертвующая красотой ради функциональной адаптации, на мой взгляд, не более как пуританство форм и ложное самоограничение. Только что описанный мною род красоты, без сомнения, существует, но лишь как нечто акцидентальное; это совершенно особый случай в необъятном мире искусства, и я даже спрашиваю себя, не отвечает ли то удовольствие, которое она доставляет нам, какому-то извращенному инстинкту наших слишком привыкших к цивилизации глаз. Природа не следует урокам Ле Корбюзье. Строение цветов, насекомых, птиц не определяется одними насущными жизненными потребностями; их облик обнаруживает удивительное многообразие причудливых узоров и всевозможную роскошь. Существует и красота барокко. В общем, та же забота о красоте, что была свойственна ремесленнику, тот же отголосок требований творческой способности духа незаметно проникает в саму конструкцию машин и в само инженерное искусство. Инженерам, проектирующим автомобиль, не безразлична красота его линий. И я сомневаюсь, что конструкторы моста Джорджа Вашингтона или Делавэрского мемориального моста были всего лишь пуританами пользы.

Что же касается больших художников, которым угодно выдавать себя за простых инженеров, возводящих конструкции из слов и звуков, – подобно Валери или Стравинскому, – то они, я думаю, постарались утаить от нас истину или, по крайней мере, открыли нам только часть правды. В действительности духовное содержание творческой интуиции, с тем поэтическим, или мелодическим, смыслом, который оно несет в себе, оживотворяет

их произведения, несмотря на все их выпады против вдохновения. Эти незаурядные художники прекрасно понимают жизненную ценность подобного Божьего дара. Но так как он отпускается им довольно скупо и требует некоторых усилий или рождается в них от какого-то тайного движения, вызванного в созидательном разуме прихотливой Музой, то они обращают в свою пользу саму эту скудость и пытаются ввести нас в заблуждение, возвеличивая ее настолько, чтобы гордиться тем, что они ложно истолковывают как полнейшее отсутствие – отсутствие качества, будто бы выдуманного Платоном и, по их словам, ничего не значащего для истинного искусства. Впрочем, Стравинский, что бы он там ни говорил, благополучно избегает нарциссизма; это истинный творец, «яростный ум, очарованный пением дочерей человеческих»[15].

11. Главное, что необходимо запомнить из нашего сравнения утилитарных и изящных искусств, сводится к двум положениям. Первое. В силу своей непосредственной связи с красотой и с чистой творческой способностью духа, изящные искусства являются свободными, обладая тою же свободой, что и сам дух. Поэтому они по сути принадлежат к миру свободных искусств – истина, которой относительно многих видов изящных искусств древние не признавали, поскольку всякий ручной труд в их глазах носил отпечаток рабского состояния. Вследствие этой духовной свободы изящные искусства не имеют никакой однозначной общей меры с другими искусствами. Все, что мы сказали об искусстве вообще, в применении к ним должно быть видоизменено. Они представляют собой добродетели практического интеллекта, но, как мы убедимся дальше, интеллект, или разум, который играет в них важнейшую, главенствующую роль, – это не понятийный, не дискурсивный, не логический и даже не производящий разум. Это разум интуитивный, обитающий в тех высоких и темных сферах, близких к средоточию души, в которых интеллект действует у единого корня способностей души, и действует совместно с ними. В этом смысле изящные искусства трансцендентны по отношению к другим искусствам.

Второе. Именно потому, что изящные искусства подпадают под родовое понятие «искусство», они в то же время причастны закону утилитарных искусств. И поэтому понятийный, дискурсивный, логический разум или, лучше сказать (поскольку мы находимся в практической сфере), разум производящий играет здесь существенную и незаменимую, хотя и второстепенную, роль. Эта роль, распространяющаяся на конкретные способы создания той или иной вещи и воплощения творческой интуиции в материи, – не только второстепенная, но и чисто инструментальная. Когда она становится определяющей, произведение оказывается продук-

том академизма, выходит мертворожденным. Но если навыки дискурсивного разума и устанавливаемые им правила – вторичные правила, о которых я говорил выше, – служат инструментом для овладения *габитусом* – так сказать, от руки до творческой интуиции, – тогда они составляют арсенал расчетливости, хитроумия и прозорливости, необходимый для жизни искусства. Именно это подразумевал Дега, говоря, что «картина – это вещь, требующая столько же плутовства, лукавства и порока, как и совершение преступления»[16]. Насмехаться над правилами, провозглашая свободу искусства, – к этому прибегает глупость для оправдания посредственности. «Не вызывает сомнений, – писал Бодлер, – что риторики и просодии вовсе не выдуманные из головы тиранические каноны, а собрание правил, диктуемых самой организацией духовного существа, и никогда еще просодии и риторики не мешали яркому проявлению самобытности. Обратное утверждение, а именно что они помогали самобытности развернуться в полную силу, было бы бесконечно более справедливо»[17]. Высказывание Кольриджа звучит еще более веско: «Гений не должен и не может обходиться без закона; ибо гений – это и есть способность творить по своим собственным законам»[18].

12. Закончу главу двумя замечаниями. Я попытался выявить основные характеристики искусства как такового – рассматриваемого как деятельная добродетель практического интеллекта. Но никакая интеллектуальная добродетель, конечно же, не может существовать изолированно. Поскольку искусство есть добродетель разума, оно должно сообщаться со всем универсумом разума. Обычную атмосферу искусства составляют, таким образом, интеллект и познание: его естественная почва – наследие определенной культуры, слаженной и всеобъемлющей системы верований и ценностей; его естественный кругозор – беспредельное пространство человеческого опыта, пронизываемое жгучими взорами тоски или озаряемое интеллектуальными добродетелями созерцательного духа. Когда художник превозносит невежество или бескультурье, это всего лишь признак внутренней слабости. Но в то же время никакие сокровища земли не пойдут искусству на пользу, если у него недостанет силы овладеть ими и превратить их в *средство* для своей деятельности, в пищу для своего пламени. Только не все поэты обладают силой Данте.

С другой стороны, интеллект по природе своей рефлективен; поэтому никакая интеллектуальная добродетель, даже практические добродетели, не может развиваться в своей частной области без более или менее одновременного развития рефлексии. Но что такое рефлективный интеллект в области искусства, как не критический интеллект? Бодлер пишет по этому поводу: «Если бы

критик сделался поэтом [он подразумевает критика, не наделенного другими дарованиями, помимо дарования критика, – что, на мой взгляд, лишено смысла], это было бы доселе невиданным событием в истории искусств, ниспровержением законов психики, необъяснимой аномалией; и напротив, все великие поэты естественно и неизбежно становятся критиками. Мне жаль поэтов, которые руководятся одним инстинктом; я считаю их неполноценными. В духовной жизни первых непременно наступает кризис, когда они задумываются о своем искусстве, хотят открыть неведомые законы, в силу которых они творили, и извлечь из этого исследования какие-то правила, способные приблизить их к божественной цели – непогрешимости в поэтическом творчестве. Было бы чудом, если бы критик стал поэтом, но не может быть, чтобы поэт не заключал в себе критика»[19]. Все это совершенно справедливо в отношении поэта. Что же касается критика, тут нужны некоторые оговорки, в чем мы убедимся позднее.

Если верно, что искусство есть созидательная добродетель интеллекта, который стремится порождать в прекрасном, если верно, что оно овладевает в сотворенном мире творческими секретами природы, чтобы создать свое собственное произведение – новое творение, – то отсюда следует заключить, что оно по-своему продолжает труд божественного Творца. И, значит, мы можем сказать вместе с Данте, что наше человеческое искусство – это как бы внук Божий:

Sì che vostr'arte a Dio quasi è nipote[13*].

Тексты без комментариев

I

1. *Фома Аквинский.* Comm. in Metaphys. (lib. II, cap. 1, lect. 2):

Finis practicae est opus, quia etsi «practici», hoc est operativi, intendant cognoscere veritatem, quomodo se habeat in aliquibus rebus, non tamen quaerunt eam tanquam ultimum finem. Non enim considerant causam veritatis secundum se et propter se, sed ordinando ad finem operationis, sive applicando ad aliquod determinatum particulare, et ad aliquod determinatum tempus[14*].

2. *Аристотель.* Нихомахова этика (VI, 3, 1140 a 1–5):

В том, что может быть так или иначе, одно относится к творчеству, другое к действованию, а творчество и действование – это разные вещи... Так что и расположение действовать, причастное суждению, отлично от причастного суждению расположения творить.

3. *Фома Аквинский.* Comm. in Ethic. ad Nicom. (lib. VI, lect. 3):

Actio manens in ipso agente operatio dicitur, ut videre, intelligere et velle. Sed *factio* est operatio transiens in exteriorem materiam ad aliquod formandum ex ea, sicut aedificare et secare. Quia enim habitus distinguuntur secundum objectum, consequens est quod habitus qui est activus cum ratione, quae est prudentia, sit alius ab habitu qui est factivus cum ratione, qui est ars[15*].

4. *Аристотель.* Никомахова этика (VI, 3, 1140 a 11–20):

Всякое искусство имеет дело с возникновением, и быть искусным – значит разуметь, как возникает нечто из вещей, могущих быть и не быть и чье начало в творце, а не в творимом... А поскольку творчество и поступки – вещи разные, искусство с необходимостью относится к творчеству, а не к поступкам. Случай и искусство, между тем, в каком-то смысле имеют дело с одним и тем же; по слову Агафона:

Искусству случай мил, искусство – случаю.
(Пер. Н.В. Брагинской)

5. *Фома Аквинский.* Summa theol. (I-II, q. 93, a. 1):

In quolibet artifice praeexistit ratio eorum quae constituuntur per artem[16*].

6. *Никола Пуссен* (перефразирующий Доминиканца)[a]:

Из-под руки художника не должно выходить ни единой линии, которая не была бы прежде начертана им мысленно.

7. *Eric Gill.* The Priesthood of Craftsmanship[b]:

Art as a virtue of the practical intelligence is the well-making of what is needed – whether it be drainpipes or paintings and sculptures and musical symphonies of the highest religious import – and science is that which enables us to deal faithfully with technique...

What is a work of art? A word made flesh... A word, that which emanates from the mind. Made flesh; a thing, a thing seen, a thing known, the immeasurable translated into terms of the measurable. From the highest to the lowest that is the substance of works of art[17*].

II

8. *Фома Аквинский.* Comm. in Ethic. ad Nicom. (lib. VI, lect. 2); Summa theol. (I-II, q. 57, a. 5, ad 3):

Rectitudo appetitus per respectum ad finem est mensura veritatis in ratione practica...

Verum intellectus practici accipitur per conformitatem ad appetitum rectum. Quae quidem conformitas in necessariis locum non habet, quae voluntate humana non fiunt: sed solum in contingentibus quae possunt a nobis fieri, sive sint agibilia interiora, sive factibilia exteriora. Et ideo circa sola contingentia ponitur virtus intellectus practici: circa factibilia quidem, ars; circa agibilia vero, prudentia[18*].

9. *Каетан.* In Summam theol. (I-II, q. 57, a. 5, ad 3):

Talis est autem intellectus practicus, ut sic: quoniam ejus perfectio ac veritas in actu dirigendi consistit, quae directio infallibiliter est vera circa contingentia, si consona sit appetitui recto praecedenti[19*].

10. *Хуан де Санто-Томас.* Cursus theolog. (t. VI, q. 62, disp. 16, a. 4):

Proprie enim intellectus practicus est mensurativus operis faciendi, et regulativus. Et sic ejus veritas non est penes esse, sed penes id quod deberet esse juxta regulam et mensuram talis rei regulandae[20*].

III

11. *Фома Аквинский.* Summa theol. (II-II, q. 47, a. 2, ad 3):

Omnis applicatio rationis rectae ad aliquid factibile pertinet ad artem. Sed ad prudentiam non pertinet nisi applicatio rationis rectae ad ea de quibus est consilium; et hujusmodi sunt in quibus non sunt viae determinatae perveniendi ad finem.

[Между тем в искусстве, в противоположность рассудительности,] proceditur secundum certas et determinatas vias[21*].

12. *Фома Аквинский.* Summa theol. (I-II, q. 57, a. 3):

Dicendum est quod ars nihil aliud est quam ratio recta aliquorum operum faciendorum. Quorum tamen bonum non consistit in eo quod appetitus humanus aliquo modo se habet; sed in eo quod ipsum opus quod fit, in se bonum est. Non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus facit; sed quale sit opus quod facit. Sic igitur ars, proprie loquendo, habitus operativus est.

Et tamen in aliquo convenit cum habitibus speculativis. Quia etiam ad ipsos habitus speculativos pertinet, qualiter se habeat res quam considerant; non autem qualiter se habeat appetitus humanus ad illam. Dummodo enim verum geometra demonstret, non refert qualiter se habeat secundum appetitivam partem: utrum sit laetus vel iratus; sicut nec in artifice refert, ut dictum est. Et ideo eo modo ars habet rationem virtutis, sicut et habitus speculativi: inquantum scilicet nec ars, nec habitus speculativus faciunt bonum opus quantum ad usum, quod est proprium virtutis perficientis appetitum; sed solum quantum ad facultatem bene agendi[22*].

13. *Фома Аквинский.* De Virtutibus in communi (a. 7; a. 7, ad 5):

Ars non perficit hominem ex hoc quod bene velit operari secundum artem, sed solummodo ad hoc quod sciat et possit...

Et inde est quod Philosophus dicit (VI *Ethic.*, cap. 5) quod ille qui peccat voluntarius in agibilibus, est minus prudens; licet e contrario sit in scientia et arte. Nam Grammaticus qui involuntarie soloecizat, apparet esse minus sciens Grammaticam[23*].

14. *Фома Аквинский.* Summa theol. (I-II, q. 57, a. 4):

Bonum autem artificialium non est bonum appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium. Et ideo ars non praesupponit appetitum rectum [по отношению к человеческому благу][24*].

IV

15. *William Butler Yeats.* The Choice[c]:

The intellect of man is forced to choose
Perfection of the life, or of the work,
And if it take the second must refuse
A heavenly mansion, raging in the dark.

When all that story's finished, what's the news?
In luck or out the toil has left its mark:
That old perplexity an empty purse
Or the day's vanity, the night's remorse[25*].

Примечания

[1] См.: *G.-H. Luquet.* L'Art et la Religion des Hommes fossiles. Paris, Masson, 1926. Автор с предельной ясностью показывает подлинное эстетическое и поэтическое чувство, которым проникнуто искусство первобытного человека. Но он не всегда точен в формулировках и не видит, что это искусство, безотчетно стремясь к красоте, прежде всего служит человеческим потребностям. (Я не говорю, что оно ограничено утилитарными целями – в чересчур узком смысле этого слова, принятом в нашем цивилизованном языке. Истина, я полагаю, состоит в том, что искусство первобытного человека было недифференцированным – более свободным, чем наши утилитарные искусства, и более подчиненным человеческим нуждам, чем современные изящные искусства. Впрочем, намерение удовлетворить ту или иную потребность, несомненно, было преобладающим в *сознании* первобытного художника.)

[2] Определение того, что надо изготовить или создать, в общем принадлежит к области познания ради действия, а не к области познания ради познания. Поэтому искусство обычно относят к сфере практического интеллекта. Есть, однако, такие категории произведений, а следовательно и виды искусства, которые не принадлежат к этой сфере. Существуют искусства умозрительные, например логика. (См.: Sum. theol., II-II, 47, 2, ad 3.) Эти искусства совершенствуют созерцательный, а не практический интеллект; но такой род познания сохраняет в своем *методе* нечто

от практики; он является неким *искусством* лишь потому, что предполагает *создаваемое произведение*, в данном случае всецело внутреннее для духа, имеющее своей единственной целью осуществление познания и состоящее, например, в том, чтобы образовать идею или сформулировать определение, упорядочить понятия, построить предложение или умозаключение. Как бы то ни было, всюду, где мы находим *искусство*, мы находим и продуктивную деятельность, которую надо организовать, произведение, которое надо создать. См.: Искусство и схоластика (Art et Scolastique, 4e éd. Paris, D.D.B., 1965), гл. II.

Вследствие абстрагирующей и дискурсивной природы человеческого интеллекта создание особого рода произведений, изготовление орудий знания играет (к сожалению) существенную, непреложную и весьма заметную роль в имманентных познавательных операциях и во внутренней жизни духа. Но когда все это не оживотворяется интуицией и актуальным знанием, есть искушение усмотреть в этом, по примеру Фауста, одни лишь «остовы животных и кости мертвецов»[3*].

[3] «Состояние обладания», как мне кажется, точнее передает слово habitus (ἕξις), чем выражение «состояние способности» (state of capacity), употребляемое У.Д. Россом в его переводе «Никомаховой этики»[5*].

[4] См.: Art et Scolastique, p. 36. – В словаре схоластики «искусство» – синоним «практического знания», так как искусство – это знание, практическое по самой своей сути, по самому способу познания, и являющееся таковым изначально: это знание о произведении, которое надлежит создать.

Практическое знание в собственном смысле слова совершенно отлично от знания, прилагаемого к практике, т. е. знания, по сути своей теоретического – но в дальнейшем конкретизируемого, или применяемого (практическим искусством или наукой) с целью получить определенный практический результат.

Искусство, конечно, требует более или менее богатого запаса теоретического знания, *предполагаемого* и *применяемого* им (так, медицина предполагает и применяет знание анатомии). Но было бы глубоким заблуждением смешивать практическое знание с применяемым на практике теоретическим знанием: медицина – это не прикладная анатомия, она применяет знание анатомии соответственно своему назначению и дает ему собственную интерпретацию.

Утверждения типа: «Искусство – это знание, ставшее плотью» (*Жан Кокто.* Профессиональная тайна. – J. Cocteau. Le Rappel à l'Ordre. Paris, Stock, 1930) или «Искусство есть не что иное, как очеловеченное знание» (*Gino Severini.* Du Cubisme au Classicisme. Paris, Povolozky, 1921), следовательно, неверны, если под ними подразумевается, что произведение искусства – это воплощение теоретического знания. Можно рассматривать математику как *необходимую* для художника дисциплину, однако живопись – не очеловеченная математика. Живопись только лишь применяет математику, она не является прикладной математикой.

Но эти утверждения наполнены истинным смыслом, если они относятся к тому знанию, которое составляет сердцевину изящных искусств, а именно к поэтическому знанию (см. гл. IV, § 6 и 7, и гл. V, § 9). Нужно отвергнуть современные «сциентистские» предубеждения и признать существование поэтического знания, которое toto coelo[6*] отличается от теоретических наук и которое, однако, представляет собой подлинное знание, обретаемое посредством творческой интуиции. Его предмет – не глубинная структура познаваемого объекта и не законы явлений; и тем не менее он реален: это экзистенциальные отношения и аспекты вещей, постигаемые через эмоцию и соприродность (connaturalité). Живопись, таким образом, обладает подлинным знанием или «наукой» о «Природе», или о мире зримой материи, – знанием или «наукой», не имеющей ничего общего ни с математикой, ни с физикой, теоретической наукой о природе (хотя искусство живописи, с его изобразительными средствами, должно применять некоторые математические и физические законы, в частности законы оптики).

[5] *Оскар Уайльд.* Кисть, перо и отрава. – O. Wilde. Intentions. New York, Dodd, Mead, 1891.

[6] Заметим еще, что истина творческого суждения состоит не в том, чтобы судить о произведении согласно правилам (усвоенным теоретически), а в том, чтобы судить о произведении согласно стремлению, обращенному непосредственно на создание произведения благодаря надлежащим правилам. Таким образом, искусство – recta ratio factibilium[7*] – есть, конечно, добродетель производящего разума. Но элемент познания через соприродность, некий «инстинкт», развившийся в разуме, уже входит в само понятие истины художественного суждения, поскольку эта истина есть соответствие *стремлению*, воле, готовой применять надлежащие правила.
[7] Cursus theol., t. IV, disp. 12, a. 6, paragr. 21.
[8] «Порождать в прекрасном» – выражение, восходящее к Платону. См.: Пир, 206[8*].
[9] *A. Tate.* On the Limits of Poetry. New York, The Swallow Press and William Morrow, 1948, p. 9, 15.

[10] А мачты крепкие, взывающие к буре, –
Быть может, с кораблей, потерянных в лазури
Без мачт, без мачт, без всех блаженных островов...
Малларме. Ветер с моря. Пер. О. Седаковой
(Поэзия французского символизма. М., 1993)

[11] Именно духовные, и притом духовно всеобщие, именно эти вечные законы имел в виду Макс Жакоб, когда писал: «В эстетической области никогда не бывает полной новизны. Законы прекрасного вечны, им безотчетно подчиняются даже самые рьяные новаторы: они подчиняются им каждый на свой лад, это-то и представляет интерес» (*Max Jacob.* Art poétique. Paris, Émile-Paul, 1922, p. 16–17).
[12] «В картине, – говорил Сислей, – всегда видно место, особенно полюбившееся художнику. Это, со всем прочим, и составляет необычайную прелесть Коро и Йонгкинда» (Art Français, 18 mars 1893, статья Адольфа Тавернье о Сислее).
[13] *Джордж Роули.* Принципы китайской живописи, с. 120. – См. Тексты без комментариев к гл. I, № 11.
[14] Как мы увидим в дальнейшем, даже обычные выражения «утилитарные искусства» и «изящные искусства», которыми я сейчас пользуюсь, чтобы сообразоваться с общепринятым словоупотреблением, не являются, на мой взгляд, философски обоснованными. Правильнее было бы говорить о «функциональных» и «свободных» или «автономных» искусствах. (См. гл. V, § 7.)
[15] La Clef des Chants. – <*J. Maritain.*> Frontières de la Poésie <et autres essais>. Paris, Louis Rouart et fils, 1935.
[16] См.: *Étienne Charles.* Renaissance de l'Art français, avril 1918.
[17] *Ch. Baudelaire.* L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix. – Ch. Baudelaire. L'Art romantique. Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 13.
[18] *S.T. Coleridge.* Lectures and Notes on Shakespeare and Other Dramatists. New York, Harper, 1853, p. 54.
[19] *Ch. Baudelaire.* Richard Wagner et Tannhäuser. – Op. cit., p. 229.

[a] См.: *André Gide.* L'enseignement de Poussin. – Poussin (coll. «Les Demi-Dieux»). Paris, Le Divan, 1945.
[b] *Blackfriars* Magazine, Dec. 1940; Artists on Art, p. 457.
[c] Collected Poems, 2. ed. New York, Macmillan, 1950.

Примечания переводчика

[1*] Человек-ремесленник; человек-поэт (*лат.*).
[2*] Термин *prudentia* (*рассудительность*), соответствующий аристотелевскому φρόνησις, в нашей литературе переводится также и словом «благоразумие». Этот вариант мы в дальнейшем используем как дополнительный.

[3*] *И.В. Гёте.* Фауст, ч. I, 417.

[4*] У этого греческого слова много родственных значений: обладание; (устойчивое) состояние, свойство; навык(и), опытность; (пред)расположение, способность, склонность.

[5*] В английском издании в Текстах без комментариев (№ 2) Маритен дает цитату из «Никомаховой этики» в переводе У.Д. Росса (Ross) (New York, 1941): «...the reasoned state of capacity to act is different from the reasoned state of capacity to make».

[6*] В высшей степени (*лат.*).

[7*] Правильное суждение о том, что надлежит создать (*лат.*). Выражение recta ratio представляет некоторую трудность для перевода вследствие многозначности термина ratio. В применении к искусству это выражение означает «правильное усмотрение (разумение, мнение)», или «правильное суждение» (см. выше, с. 52). Оно явно соотносится с аристотелевским λόγος ἀληθής («истинное суждение») в определении искусства: «...искусство – это расположение творить, причастное истинному суждению» (Никомахова этика, VI, 4, 1140 a 21). Ср. ниже Тексты без комментариев № 2 и № 3: аристотелевскому μετὰ λόγου («причастное суждению») у Фомы соответствует cum ratione.

[8*] Сократ у Платона определяет любовь как «стремление родить и произвести на свет в прекрасном» (пер. С.К. Апта). Эта и все последующие цитаты из Платона, взятые в готовом переводе, даются по изд.: *Платон.* Собр. соч. в 4-х т. М., 1990–1994.

[9*] Термин participation у Маритена нередко обозначает не состояние, а «вещь» («нечто сопричастное») – аналогично тому, как в русском языке, к примеру, слово «сущность» обозначает и «состояние сущего», и «нечто существующее» (мы говорим: «некая сущность»). В таком значении слово participation в нашей литературе переводится по-разному: «причастность», «сопричастность», «партиципация». Например: «...учение Дионисия об идеях как "причастностях-в-себе", которые предшествуют всем прочим причастностям...» (*Э. Жильсон.* Избранное, т. 1. М.–СПб., 2000, с. 145–146). Преимущество слова «сопричастие» в том, что в русском языке есть термин «причастие», обозначающий «вещь».

[10*] Никомахова этика, III, 7, 1114 a 34. Пер. Н.В. Брагинской. Все цитаты из Аристотеля в готовом переводе даны по изд.: *Аристотель.* Соч. в 4-х т. М., 1975–1984.

[11*] *Данте Алигьери.* Божественная комедия, Рай, XIII, 78.

[12*] Рим 6: 14; Гал 5: 18.

[13*] Божественная комедия, Ад, XI, 105.

[14*] Цель практического знания – дело, ибо даже когда «практики», т. е. люди деятельные, стремятся познать истину, как она пребывает в некоторых вещах, они, однако же, исследуют ее не в качестве конечной цели. Ведь они рассматривают истину не самое по себе и не ради нее самой, а сообразно с целью действия, или применительно к чему-то частному и определенному и к какому-то определенному времени (*лат.*).

[15*] *Деятельность*, осуществляющаяся в самом деятеле, называется действием – например, видеть, мыслить, хотеть. *Творчество* же есть действие, переходящее во внешнюю материю, для того чтобы сделать из нее что-либо, – например, строить, пилить. А так как расположение различно в зависимости от объекта, отсюда следует, что причастное суждению расположение действовать, т. е. рассудительность, отлично от причастного суждению расположения творить, т. е. искусства (*лат.*).

[16*] Всякому произведению предшествует суждение о том, что создается искусством (*лат.*).

[17*] *Эрик Гилл.* Жрецы мастерства:

Искусство как добродетель практического интеллекта есть хорошее выполнение того, в чем испытывается потребность, – будь то канализационные трубы или живописные изображения, скульптуры и симфонии, заключающие в себе высочай-

ший религиозный смысл; знание же – это то, благодаря чему мы способны правильно обращаться с техникой...

Что такое произведение искусства? Слово, ставшее плотью... Слово, исходящее от духа, становится плотью – зримой, узнаваемой вещью; безмерное выражается языком измеримого. От высшего к низшему – вот суть произведений искусства (*англ.*).

[18*] Правильность стремления по отношению к цели есть мерило истины для практического разума...

Истина практического ума обретается через сообразность с правильным стремлением. Сообразность же эта не относится к необходимому, происходящему не по воле человека, но лишь к случайному, тому, что может исходить от нас самих, будь то внутренние действия или создаваемое вовне. Поэтому добродетель практического ума приложима только к случайному: к создаваемому – искусство, к действиям же – рассудительность (*лат.*).

[19*] Таков практический ум, ибо его совершенство и истина состоит в акте руководства, и руководство это непреложно является истинным в отношении случайного, если оно согласуется с предшествующим правильным стремлением (*лат.*).

[20*] Ведь практический ум, собственно, полагает мерило и правило тому, что надлежит сделать. И, таким образом, истина его касается не бытия, а долженствующего быть согласно правилу и мерилу дела, в коем он нас направляет (*лат.*).

[21*] Всякое применение правильного суждения к чему-то, что надлежит создать, относится к искусству. К рассудительности же относится лишь применение правильного суждения к тому, о чем мы принимаем решения; а решения мы принимаем там, где нет заранее установленных путей к достижению цели.

[Между тем в искусстве, в противоположность рассудительности,] действуют, следуя точно определенными, заранее установленными путями (*лат.*).

[22*] Искусство есть не что иное, как правильное суждение о произведениях, которые надлежит создать. Но благо этих произведений состоит не в каком-то человеческом стремлении, а в том, что создаваемое произведение само по себе является благим. Ведь похвала мастеру, поскольку он мастер, зависит не от того, с каким намерением он создает произведение, но лишь от качества произведения, которое он создает. Таким образом, искусство есть, собственно говоря, деятельное расположение.

Однако в некотором отношении оно сходно с созерцательными расположениями. Ибо и для созерцательных расположений важно, в каком состоянии пребывает рассматриваемая вещь, а не каково человеческое стремление к ней. Ведь если геометр дает верное доказательство, то не существенно, в каком он находится состоянии в отношении способности желания: доволен он или сердит, – так же как не существенно это и для мастера, о чем уже было сказано. И потому искусство есть добродетель таким же образом, как и созерцательные расположения: а именно, ни искусство, ни созерцательное расположение не создают хорошее произведение в отношении употребления – что присуще добродетели, совершенствующей стремление, – а только в отношении способности хорошо действовать (*лат.*).

[23*] Искусство совершенствует человека не в том смысле, чтобы он желал хорошо действовать согласно искусству, но лишь с тем, чтобы он умел и мог действовать...

Вот почему Философ говорит (VI кн. «Этики», гл. 5), что тот, кто погрешает в поступках по своей воле, менее рассудителен; в науке же и искусстве дело обстоит наоборот. Ведь грамматик, который невольно допускает ошибку, показывает себя менее сведущим грамматиком (*лат.*).

[24*] Но благо в искусстве – это не благо человеческого стремления, а благо самих произведений искусства. И потому искусство не предполагает правильного [по отношению к человеческому благу] стремления (*лат.*).

[25*] *Уильям Батлер Йейтс.* Выбор:

Коль разум дан, изволь-ка выбирать,
В делах или в искусстве совершенство.
Второе выбрал – значит, не видать
Тебе вовек небесного блаженства.

Вот кончена игра, и что сказать?
Удачу тоже тяжкий труд не минул.
Стара дилемма: тощий кошелек –
Тщета дневная, совести упрек.

(Пер. В. Гайдамака*)

Глава III
Предсознательная жизнь интеллекта

Искусство, зачарованное поэзией, стремится стать свободным от разума

1. В предыдущей главе я утверждал, что искусство коренится в способности мышления. Искусство – добродетель практического интеллекта, и, как свидетельствуют в особенности изящные искусства, оно гораздо более интеллектуально, нежели рассудительность: искусство есть сама добродетель созидательного разума. И вот перед нами парадокс, факт, как будто диаметрально противоположный истинам, которые я сейчас напомнил: современное искусство – если говорить о его высочайших достижениях и наиболее глубоких тенденциях – стремится стать свободным от разума (логического разума).

Конечно, этот факт нетрудно, а вернее, слишком легко поставить в связь с гораздо более общим и, по правде говоря, весьма приметным явлением – с тем, что Блан де Сен-Бонне[1*] называл постепенным ослаблением разума в Новое время. Тогда мы могли бы сказать, присоединяя свой голос к другим, исполненным горечи голосам, что современное искусство страдает от того же ослабления; мы могли бы также сказать (и, наверное, с несколько большей долей истины), что, осаждаемое со всех сторон и почуявшее опасность так называемого разума, в страхе отступающего перед ликом вещей, но дотошно любознательного к видимостям, увлеченного иллюзорными объяснениями, но упорно не желающего признавать ничего, кроме фактов, – разума тех, кто считает поэзию заменителем науки для слабых умов, – современное искусство попыталось защитить себя, прибегнув к иррационализму.

Такое объяснение, однако, было бы совершенно недостаточным, не затрагивающим сути проблемы. Ибо это желание освободиться от разума в действительности представляет собой явление гораздо более глубокое и более знаменательное. Оно обусловлено стремлением, присущим самому искусству в его собственной сфере, в его внутренней жизни, поскольку в течение последнего столетия искусство достигло небывалого уровня самосознания и на

этом уровне открыло в своей сердцевине чистую и спонтанную поэзию. Современное искусство было зачаровано поэзией. И в этом подлинная причина его отчуждения от разума. Я пока еще не касаюсь того, что такое поэзия. Я рассматриваю лишь производимые ею действия.

Как можно охарактеризовать, разумеется очень схематично, естественную эволюцию (чрезвычайно многозначительную для философии искусства), которую явила нам история современных искусств? – Главное в ней то, что искусство все более и более ясно сознавало и свою *свободу* по отношению ко всему, что не диктуется его собственным основным законом; и необходимость, заставляющую его *подчинять себе* все, что отлично от его собственной творческой способности; и особого рода *верность истине*, требуемую от художника, – верность своему индивидуальному видению. Воспроизведенные здесь формулировки породили немало нелепых притязаний и никому не нужных общих мест; но сами по себе они остаются истинными.

Процесс развития искусства – это по существу своему процесс освобождения, или раскрепощения; речь идет о том, чтобы позволить свободно проявляться внутреннему побуждению, тождественному с самой природой искусства и требующему от него *трансформировать* вещи, которые оно использует. Подобно тому как искусство ремесленника, считаясь с естественными свойствами используемых материалов, лишает их вместе с тем их естественной формы (например, формы, в какой древесина пребывала в деревьях или металлы – в недрах земли), чтобы придать им форму, рожденную воображением мастера, так и искусство художника или поэта, всецело сосредоточенное на естественных видимостях реалий окружающего мира, лишает эти реалии их собственной формы и природной красоты, а духовные орудия – вырабатывавшихся веками общепринятых способов их применения, чтобы создать произведение, обладающее новой формой и новой красотой – творением души художника. Освобождение и трансформация, таким образом, нераздельно связаны между собой.

По моему мнению, в развитии современного искусства, в частности в развитии живописи и поэзии, можно выделить три главных этапа.

Вначале искусство старается освободиться от природы и природных форм. Оно трансформирует природу, не только доводя до крайности закон деформации естественных видимостей, которому живопись следовала всегда, но и создавая на основе природы, в своих особых сочетаниях красок или слов, другой мир форм и соотношений между формами – мир, открывающий реальность более глубокую, более родственную нашим грезам, нашему гне-

ву, нашей тревоге или тоске. И у великих художников это не влечет за собой никакого пренебрежения к природе или разлада с нею. Скорее они выведывают у природы ее собственные секреты поэзии[1].

Суть второго этапа состоит в том, чтобы освободиться от языка и трансформировать его, – я говорю о языке рациональном. Не предназначенный выражать индивидуальное, он обременен социальными и утилитарными коннотациями, шаблонными ассоциативными связями, банальными смыслами и заполонен пошлостью – неизбежным следствием привычки. Вот почему он не только сковывает поэзию, но и постоянно отклоняет ее от новых путей, вынуждает ее говорить не то, что она хочет сказать. Это касается и того внятного дискурса – располагающего линии рисунка или звуки мелодии согласно привычным способам доставлять наслаждение взору или слуху, – каким является рациональный язык живописи или музыки. Что же удивительного в борьбе современных художников за освобождение от рационального языка и его логических законов? Никогда художники не обращали большего внимания на слова, никогда не придавали им большего значения, чем теперь, но все это подчинено единственной задаче – преобразить их и отрешиться от языка дискурсивного разума. Джойс из всего преизобилия слов создает новый язык, заключающий в себе доступный рассудку смысл, но понятный лишь ему самому. Другие новаторы обычно прячут логический, или общедоступный, смысл в языке образов, вызываемых в сознании словами. Импрессионисты и неоимпрессионисты с одной стороны, Сезанн, Гоген, Ван Гог – с другой, тоже больше чем когда-либо занимаются элементами языка художника, его «словами», – но лишь затем, чтобы открыть новый язык живописи, свободный от той доступной рассудку внешней связности, той непосредственной рациональной ясности видимых аспектов, которая еще присутствовала даже в рисунках Уильяма Блейка. Произведение, будь то стихи или картина, отныне говорит не на языке логического разума.

Так искусство заглядывает в темные бездны: «*Я темен, как чувство*», – пишет Реверди. Тьма сгущается, когда искусство переходит к третьему этапу. Теперь оно пытается освободиться от самого́ общедоступного, или логического, смысла. Вспомните некоторые стихотворения Рене Шара или Анри Мишо, Харта Крейна или Дилана Томаса, некоторые полотна кубистов. Более чем когда-либо стремясь сообщить бесценное содержание, произведение, однако, уже не говорит, точно пораженное немотой. Оно проникает к нам в сердце заповедными путями. Верно ли, что логический смысл исчез? Нет, это невозможно, но он, так

сказать, поглощен поэтическим смыслом, разбит, раздроблен и существует теперь лишь как некое зыбкое вещество поэтического смысла. Только лишь поэтический смысл сияет во мраке. Этот смысл, составляющий одно с самой поэзией, есть внутренняя, онтологическая энтелехия поэтического произведения, он дает ему само его бытие и его субстанциальное значение. «Он представляет собой нечто совсем иное, нежели смысл, воспринимаемый рассудком, так же как душа человека есть нечто совсем иное, нежели его речь; в поэтическом произведении он неотделим от формальной структуры последнего: ясна она или темна, он присутствует в ней, как бы ни обстояло дело с рациональным смыслом; он субстанциально связан с формой, имманентен словесному организму, имманентен поэтической форме»[2]. В современном искусстве он требует окончательного освобождения – во что бы то ни стало.

Описанный мною процесс состоит в освобождении от понятийного, логического, дискурсивного разума. Хотя он может случайным образом повлечь за собой общую недооценку интеллекта и самоубийственное презрение к разуму, он отнюдь не состоит, по своей сущности, в том, чтобы просто-напросто отрешиться от разума, если верно, что разум обладает жизнью одновременно и более глубокой, и менее осознанной, чем его логически организованная жизнь. Ведь разум не только разделяет, связывает, заключает, – он еще и *видит*; присущее ему интуитивное схватывание, intuitus rationis, есть первый акт, первая функция этой уникальной способности, называемой интеллектом или разумом. Иными словами, существует не один только логический разум: ему предшествует разум интуитивный.

> ...whence the soul
> Reason receives, and reason is her being,
> Discursive or intuitive[3].

Кольридж для обоснования своих представлений об интуитивном начале разума ссылается на авторитет Мильтона[4]. С таким же успехом он мог бы сослаться и на авторитет Аристотеля[5]. Интуитивный разум непреложно действует уже в области умозрительного знания – в науке, в философии: всякое доказательство в конечном счете восходит к первоначалам, которые не доказываются, а усматриваются умом; всякое открытие, действительно показывающее какую-то новую сторону бытия, рождается в интуитивном озарении, и лишь потом следует его дискурсивная проверка и подтверждение. В поэзии же роль интуитивного разума становится безусловно преобладающей. Как мы увидим из дальнейшего анализа, для поэзии характерна

интуиция эмоционального происхождения; здесь мы вступаем в сумеречное царство первоначальной активности интеллекта, который, будучи далек от понятий и логики, действует в животворной связи с воображением и эмоцией. Оставив позади логический и даже понятийный разум, мы, однако, больше чем когда-либо соприкасаемся с интуитивным разумом – функционирующим не-рациональным образом.

Рассуждая о стремлении отрешиться от логического разума, я сделал попытку (боюсь, не вполне оправданную) выявить как бы чистое значение той работы, которая постепенно совершалась в лабораториях современной поэзии. Я попробовал проследить некую идеальную линию развития. В действительности величайшие из современных художников, принимая деятельное участие в общем духовном движении, никогда не занимали крайних позиций. Они освободились от логического разума в том отношении, что стали пользоваться им иначе, а вовсе не в том смысле, что упразднили его.

2. Процесс, о котором мы ведем речь, естественно, таит в себе немало серьезных опасностей. Затея была чрезвычайно смелой и дорого обошлась. Начинание к тому же осуществлялось различными средствами далеко не равного достоинства, так что подлинно самобытные течения пересекались, а порою и смешивались с чисто декларативными. Чтобы продолжить наш анализ, наметим три главные линии, три стрелки, указывающие направления развития искусства на нынешнем этапе.

Одно из трех направлений – оказавшееся верным – было подчинено самой поэзии. В процессе трансформации природы, языка, логического, или внятного рассудку, смысла все было устремлено как к конечной цели к самому́ поэтическому смыслу, к чистому, свободному и непосредственному воплощению в произведение искусства творческой интуиции, рожденной в глубинах души. К этому направлению можно отнести таких художников, как, например, Руо и Шагал[6], Сати или Дебюсси, Хопкинс, Аполлинер, Харт Крейн, Реверди, Т.С. Элиот, Сен-Жон Перс (я упоминаю лишь самых значительных), не говоря уже о великом первооткрывателе Бодлере.

Другое направление было обращено к чистому творческому началу искусства. Упор делали на элемент хотя и не абсолютно центральный, но, однако, существенный. Творческая способность человеческого духа жаждала чистого созидания – точно он возревновал Богу, который был столь нескромен, что стал творить прежде нас. Таким образом добрались и до поэзии и даже снискали истинную поэзию, но это, так сказать, в дополнение, сверх предполагаемого. Укажем, к примеру, на Пикассо. Потому он,

заметим, и испробовал столько разных путей[7]. Но чистое созидание человеку недоступно. Непременно должно быть некоторое внутреннее содержание, полученное извне. Ныне Пикассо дает выход горькому и отчаянному презрению к современному миру (быть может, в глазах ангелов его искаженные лица, по существу, и есть наш подлинный образ). Современная абстрактная живопись терпит крах в своей попытке выявить мир самодовлеющих чистых форм; она не может не передавать символические смыслы, но только представляет их в оголенном и обедненном виде.

И наконец, еще одно направление — на сей раз ошибочное, — вопреки всем его громким притязаниям, состояло в усердном самообмане. Это направление противоположно двум другим: высшей целью здесь стало не высвобождение поэтического смысла и даже не чистое созидание, а поиски человеческого *Я* средствами поэзии. Нарциссизм был началом, — побуждая стремиться либо к субъективному ликованию, вызванному самим поэтическим состоянием (укажем на Рембо, точнее, на определенный аспект творчества Рембо), либо (укажем на Жида) к фонтанированию свободного, или беспричинного, безликого акта и способности выбора без осуществления выбора, либо (по примеру Малларме) к созданию чистого и совершенного творения, отражающего одну только пустоту и воплощающего в себе магическую способность посредством слов трансформировать реальность, по крайней мере такую, какой она существует в душах людей. За нарциссизмом последовало своеобразное прометеево самоотвержение. Наконец сюрреализм полностью раскрыл смысл и направление всех этих усилий. Он обнаружил динамику отклоняющейся от норм поэзии, устремленной в конечном счете к утверждению всемогущества человека и завоеванию бесконечного силами неразумия.

3. Я полагаю, что сюрреализм заслуживает совершенно особого внимания, учитывая его исключительное значение для анализа поставленных нами проблем. Сюрреалисты интересуют меня потому, что среди них есть настоящие поэты, и еще потому, что я не могу забыть, как они пробудили к поэзии и довели до самоуничтожения некоторых молодых людей, ныне покойных, принадлежавших к самым одаренным и самым уязвимым из тех, кто жил в эпоху, еще способную на то, что Рембо называл *духовным сражением*. Меня привлекает не бахвальство и софистика сюрреалистов, а сюрреализм как яркое духовное явление, показывающее нам, как низводятся со своей высоты благородные качества духа и обреченная на гибель поэзия на пороге смерти излучает скрытый, угасающий свет.

Я не намерен вступать в дискуссию об этом явлении. Для моей цели достаточно заметить, что сюрреализм ставит вопрос уже не

просто о том, чтобы отрешиться от понятийного, логического, дискурсивного разума. Он хочет отрешиться от разума вообще. Он продуманно и последовательно прилагает все усилия к тому, чтобы отрицать высшую автономию способности, духовной по своей природе; он отвергает всюду и во всех смыслах контроль сознательного разума и даже, на уровне предсознательной жизни ума, высочайшее интуитивное начало интеллекта и стремится выпустить на волю неограниченные силы иррационального в человеке, дабы освободить в нем сверхчеловека (Übermensch). Это неприятие разума, этот тотальный разрыв с ним, не только в его понятийной и дискурсивной жизнедеятельности, но и в целом, – главная черта, отличающая сюрреализм от всех других течений, о которых я упоминал выше.

Весьма знаменательны в этом отношении работы Андре Бретона[8]. В его определении сюрреализма «отсутствие всякого контроля со стороны разума» – существеннейший пункт, равно как и «чистый психический автоматизм»; это означает полное освобождение от всякой направляющей деятельности ума стихийных сил бессознательного и воображения, *обособленного* от интеллекта. «Автоматическое письмо» становится, таким образом, «идеальным пределом», к которому должна стремиться сюрреалистическая поэзия.

Здесь кроется глубокая иллюзия. Ведь автоматизм «разрывает связи в том, что благодаря сосредоточенности и собранности обрело жизненное единство»[9]. Автоматизм приводит не к свободе, а к рассеянию. Лишенная интеллектуального света, автоматическая жизнь бессознательного принципиально неспособна открыть ничего истинно *нового*. И в той мере, в какой сюрреалисты прикосновенны подлинной поэзии, они изменяют своей системе и невольно вслушиваются в потаенную музыку ума.

Однако сюрреализм в действительности стремится к совсем иным целям, нежели поэзия. Как говорит Андре Бретон, сюрреализм оставляет в стороне «какие бы то ни было эстетические или нравственные соображения»; он полагает своей задачей выразить «функционирование мысли». На первый взгляд, здесь заявлена как будто бы научная, психологическая установка. По существу же формулировка эта носит скорее эзотерический характер и выдает куда большие притязания; она подразумевает некое пророческое откровение магических способностей, которые содержатся в человеческой «мысли», связанной с мировым целым. Как бы то ни было, идет ли речь об опытном знании или о гносисе, преследуемая цель находится за пределами поэзии. И если сюрреалисты утверждают, что поэзия не имеет своей собственной области и является столь же всеобщей, как и «мысль», тогда поэзия рассеивается в объемлющем ее целом и утрачивает свою самотождественность.

На деле поэзия стала для сюрреалистов всего лишь орудием исследования, она была поставлена на службу всем духовным исканиям человека; от нее потребовали обманчивых и дешевых суррогатов науки, метафизики, мистики и святости. Все, что ей остается, – это быть алчущей пустотой, чистой поэтической восприимчивостью, которая ищет удовлетворения *вовне*, в псевдочудесах случая или ведовства. Это нетрудно было предвидеть, ибо поэзия есть самоцель и некий абсолют[10], для сюрреализма же нет и не должно быть ни цели, ни абсолюта, помимо самого человека с заложенными в нем возможностями развития.

Безумие дольнее и вышнее. Муза Платона

4. Среди сюрреалистов не было музыкантов. Между ними были живописцы, и притом хорошие живописцы. По поводу их творчества можно сделать особенно интересные замечания. (Я говорю об ортодоксальных художниках-сюрреалистах, примыкающих к группе Бретона и приверженных его идеологии[11]. Например, Миро, у которого в свободно играющих формах чувствуется столько свежести, не принадлежит к сюрреалистам, равно как и Колдер. Гаргальо, открывший, вдохновляясь пустотой, новую поэзию скульптуры, нимало не был обязан сюрреализму.)

Прежде всего, художники-сюрреалисты полностью восстановили самый злосчастный и самый враждебный поэзии принцип академизма, против которого восставало всякое подлинное искусство, включая и современное, – догму о главенстве изображаемого *предмета*. Разумеется, речь идет уже не о красоте этого предмета, а о внушаемом им таинственном ужасе. Великое коварство – изображать вещи, сочетая их так, чтобы они завораживали глаз и одновременно ущемляли и приводили в смятение душу; надо вывести зрителя из равновесия, подвергнуть разрушительному воздействию, поймать в западню с помощью какой-нибудь чудовищной хитрости, внезапно раскрывающейся в созерцаемой картине. При таком подходе таинство заключено не в творческом акте – таинства ожидают от изображаемого предмета. Это совершенно противоположно выражению творческого видения, трансформирующего природу. Возврат к главенству предмета, впрочем, только признак – один из признаков – отмеченного мною смещения поэзии, перенесения ее во внешний мир.

Далее, надо сказать, что художники-сюрреалисты владеют чрезвычайно изощренным и рациональным искусством. Они

очень далеки от автоматического письма и от того чистого автоматизма, который будто бы раскрывает реальное функционирование мысли. Им до тонкостей известны все приемы и рецепты мастерства. И если верно, что сюрреализм вооружает их одной только чистой поэтической восприимчивостью, ошибочно принимаемой за поэзию, то что с ними будет (по крайней мере с теми из них, кто сам не обременен поэтическим даром), когда они расстанутся с группой сюрреалистов и с сюрреалистическим иллюзионизмом? Они попросту покажут себя такими, каковы они есть, – искушенными мастерами, иногда способными и на худшее: Кирико, которого Бретон превозносил до небес как первооткрывателя метафизических эмоций и самой глубинной поэзии, пристрастился теперь к шаблонной академической и псевдоклассической живописи. Надеюсь, что Дали избежит этой участи, благодаря неисчерпанным ресурсам расчетливой эксцентричности и неизменно чуткого таланта.

Во всяком случае, надо твердо усвоить, что эти «безумцы» – хитрые и ловкие мастера. Здесь мы можем видеть тот элемент лжи и шарлатанства, который так глубоко укоренен в сюрреализме. Сюрреализм лжет нам, утверждая, будто он порывает с разумом в области искусства в собственном смысле слова, или technē[7*] в платоновском понимании. Точно так же мы обманываем самих себя, когда внушаем себе, что poiēsis[8*] развивается рациональным образом и не отвергает мерки понятийного, логического, или дискурсивного, разума. Тут нельзя не признать важность работы, проделанной сюрреализмом, обратившим наше внимание на многие invidiosi veri[9*], которых мы, с рационалистическими предрассудками нашего повседневного поведения, нашей индустриальной цивилизации, нашей классической культуры и лицемерной морали, предпочли бы не сознавать. Сюрреалисты были правы, показывая хотя и не главную, но, несомненно, реальную роль автоматического, или животного, бессознательного в душевной жизни поэта и особо отличая (как делали до них и другие) тягу к чудесному, подверженность всевозможным соблазнам случая, вкус к иррациональному – короче говоря, присущий поэтической душе элемент безумия. Как говорит Уильям Блейк:

> All Pictures that's Painted with Sense and with Thought
> Are Painted by Madmen, as sure as a Groat;
> For the Greatest the Fool is the Pencil more blest,
> And when they are drunk they always paint best[12].

(Быть может, это объясняет, почему кисть нашего дорогого Утрилло была уже не столь блаженна, когда художник бросил пить.) «Великий ум безумию сродни», – говорил Драйден[13]. Новалис

высказывает гораздо более глубокую мысль: «Поэт поистине пребывает не в себе – зато все совершается в нем самом. Он в буквальном смысле субъект и объект, душа и мир одновременно»[14].

5. Задолго до сюрреалистов этот элемент сумасшествия признавал Платон, описавший его с большой художественной силой. Потому греческий философ и стал для них одним из авторитетов в этом вопросе, хотя его позиция на самом деле противоположна их принципам.

Знаменитые рассуждения из «Иона» и «Федра» о поэтах отличает столь явная восторженность, что мы рискуем проглядеть их действительное значение в контексте платоновской философии. У Платона понятие «Муза» связано с безумием, страстью, неистовством, с детской игрой, с бессознательным. Он неустанно превозвышает «безумие», или то исступление, что отнимает рассудок и способность логически мыслить, и восхваляет в нем прекраснейший дар богов. Стало быть, не в порицание толкует он о невежестве поэтов, уверяя даже, в «Апологии Сократа», что поэты говорят много хорошего, но совсем не знают того, о чем говорят[15]. Платон выражает твердое и продуманное убеждение, основанное на самой его диалектике, когда он говорит, что поэты, охваченные страстью и восторгом, одержимы и не в своем рассудке, что для поэзии нет большей помехи, нежели здравый смысл, и что ни понятия, ни логика, ни рассудочное знание ни в коей мере не участвуют в поэтическом творчестве. И не только поэт, но и его слушатели, не только сами стихи, но и доставляемая ими радость соприкосновения с прекрасным зависят от вдохновения, превосходящего разум; так что для Платона любой опыт рационального истолкования творений поэтов несостоятелен, если он целиком и полностью рационален и не основывается на предпосылке, что свою магнетическую силу стихи почерпнули в интуиции, в бессознательном души. «Камень, который Еврипид назвал магнесийским, не только притягивает железные кольца, но и сообщает им силу делать в свою очередь то же самое, то есть притягивать другие кольца... Так и Муза – сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других одержимых божественным вдохновением... И один поэт зависит от одной Музы, другой – от другой. Мы обозначаем это словом "одержим"... А от этих первых звеньев – поэтов – зависят другие одержимые: один – от Орфея, другой – от Мусея...»[16]

Утверждая, что сюрреалисты в действительности расходятся с Платоном, я вкладывал в это двоякий смысл. Во-первых, поэзия для Платона – в противоположность сюрреалистам – подчинена высшей цели – красоте; поэзия низводит в наш дольний мир, облекая плотью, красоту, обитающую в высшем, бесконечно да-

леком от человека мире, мире обособленных Идей, более того – мире божественного, где гармонично сочетаются Красота, Благо, Истина и Мудрость. Человеческое искусство показывает нам лишь тень, или чувственное сопричастие, Красоты. Сама же Красота есть некий абсолют, один из божественных атрибутов, и именно ее трансцендентность предопределяет безумие поэта, который не должен заботиться ни об истине, как философ, ни о справедливости и благе, как законодатель, но единственно лишь о прекрасном (отраженном в нашем мире теней). Во-вторых, отсюда явствует, что безумие поэта – это исступленность, ниспосылаемая свыше. Ибо существуют разные виды исступленности. Есть исступленность человеческая и божественная, разъясняет Платон в «Федре», божественная же исступленность подразделяется на исступленность пророчественную, мистическую, поэтическую и любовную. В «Тимее» Платон говорит нам, что, поскольку вожделеющая часть души днем и ночью обольщается фантазиями и призрачными видениями, Творец мироздания наделил людей даром пророчества, чтобы сделать эту низменную часть нашей души более совершенной и тем самым приобщить нас к истине. Того ради, продолжает он, Бог возвышает вдохновением человеческое неразумие. Таким образом поэт становится причастным трансцендентной божественной истине в той мере, в какой она нисходит к нам в особую область красоты, прельщающей чувства. Безумие сделало возможным дружество между богами и людьми. И невнятные грезы поэта открывают нам не «реальное функционирование мысли», а наше сродство с вечным. Потому-то «поэт – это существо легкое, крылатое и священное»[17], «нежная и неукрощенная душа»[18], охваченная неистовством, ниспосланным Музами.

Таким образом, платоновское и сюрреалистическое понятие о поэзии настолько же различны и даже диаметрально противоположны, насколько могут быть противоположны философия абсолютной трансцендентности и философия абсолютной имманентности (гегелевская в своих истоках). Но тем не менее Платон, как и сюрреалисты, хотя и из противоположных соображений, полностью отделяет поэтическое вдохновение от разума. Миф о Музе означает, что источник поэзии не в человеческом уме, а в запредельном вечном царстве самостоятельно существующих Идей. Эта эстетическая концепция, сходная с аверроистской гносеологической концепцией обособленного Разума, повинна в том малопривлекательном идеализме, которым так долго грешили теории философов о красоте. Из-за полного разобщения поэтического вдохновения и разума Платон, как и сюрреалисты, оставляет на долю поэтов одно лишь неразумие. Убедительное свидетельство

этого он дает, когда, осуществив опять-таки операцию диалектического деления – а именно пожертвовав той красотой, что, будучи достоянием поэтов, превращается у них в соблазнительницу, ради той справедливости, что превращается у законодателей в богиню государства, – изгоняет из государства Гомера и его собратьев по безумию.

Тут, конечно, нельзя не учитывать юмор Платона и его ироническое двоемыслие[19]. К тому же он говорит о людях весьма искусных, и позволительно усомниться в бесповоротности изгнания, очень похожего на ссору влюбленных. Но, в конце концов, почему бы нам не сыграть шутку с автором, сделав вид, будто мы принимаем за чистую монету то, что было сказано иронически – чтобы сыграть шутку с читателем? Итак, будем понимать буквально мысль Платона, что, сколь бы ни было божественно безумие поэтов, единственная красота, которой государство может от них ожидать, – это красота, обращенная к чувствам, красота, обитающая среди наших земных теней и питающая собой обман, так что их безумие в конечном счете опасно для религии, нравственности и общественного порядка, – здесь мы тоже видим некоторое согласие между Платоном и сюрреалистами. Либо благомыслие и благое государство должны изгнать поэзию, либо поэзия должна сокрушить благомыслие и благое государство.

Платоновская диалектика успешно разделяет, но неспособна соединять. Полное разделение и «сепаратистское» представление о трансцендентном – вот порок платонизма. Платону, однако, не удалось абсолютно отделить, как ему, возможно, хотелось бы, творчество от искусства, poiēsis от technē. Но, отделяя одно от другого, он внес неоценимый вклад в развитие человеческой мысли, и за это мы должны быть ему особенно благодарны. «Ты знаешь, – говорит он в «Пире» устами Диотимы, – творчество (poiēsis) – [понятие] широкое. Все, что вызывает переход из небытия в бытие, – творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их – творцами. ...Однако... ты знаешь, что они не называются творцами (poiētai), а именуются иначе, ибо из всех видов творчества выделена одна область – область музыки (mousikē) и стихотворных размеров, к которой и принято относить наименование "творчество". Творчеством зовется только она, а творцами-поэтами – только те, кто ей причастен»[20]. *Музыка* на языке Платона означает не одну только музыку, но и любой род искусства, вдохновляемый Музой. Он ясно видел, что все изящные искусства относятся к mousikē и связаны с поэзией, которая одушевляет живопись или зодчество так же, как и поэзию в строгом смысле слова.

Что же касается безумия поэтов, то, полагаю, Платон концептуально выразил мнение, соответствующее ориентации его системы на абсолютное, но мнение это во многом определялось и опытом истинного ценителя поэзии. В поэте есть элемент безумия (сам по себе отнюдь не патологический, хотя, конечно, он может сопровождаться действительно болезненными состояниями[21]). Поэт послушен всепобеждающему инстинкту, чуждому понятийному и логическому разуму и ему неподвластному. Бен Джонсон напоминает нам, что, согласно самому Аристотелю, «не бывает великого творческого духа без примеси безумия. Дух неспособен выразить ничего великого, возвышающегося над общим уровнем, если он не движим неким высшим побуждением»[22]. Да, такое суждение приписывает Аристотелю Сенека[23]. Между тем в «Поэтике» Аристотель изъясняется в более сдержанных, хотя и не менее значимых, выражениях: «Поэзия – удел человека или одаренного, или одержимого»[24]. То же и в «Риторике»: «Поэзия есть нечто боговдохновенное»[25]. И в «Евдемовой этике»:

«Ясно, что Бог движет всем как во вселенной, так и в душе. Начало рассуждения – не рассуждение, а нечто более высокое. Но что же превосходит знание и ум, как не Бог?.. Поэтому... счастливыми зовутся те, которые, будучи неспособными рассуждать, преуспевают во всех своих начинаниях. От размышления им нет никакого проку, потому что в них есть начало, превосходящее ум и размышление. На них нисходит вдохновение, размышлять же они не могут... Вот почему впавшие в меланхолию *видят вещие сны*. Ибо движущее начало, похоже, становится сильнее, когда ослабевает способность к рассуждению»[26]. Не одни романтики воспринимали поэта как человека, который «видит вещие сны», который одержим «неким вдохновенным безумием»[27] или «бредом»[28].

> Lovers and madmen have such seething brains,
> Such shaping fantasies, that apprehend
> More than cool reason ever comprehends.
> The lunatic, the lover, and the poet
> Are of imagination all compact...[29]

Духовное бессознательное, или предсознательное

6. Итак, существует ли подлинно философское решение спора между разумом и поэзией? Возможно ли доказать, что поэзия и интеллект состоят в кровном родстве и испытывают необходимость друг в друге? Возможно ли доказать, что поэзия не только прибегает к художественному или техническому разуму в поисках конкретных творческих приемов, но и глубинно зависит от

интуитивного разума – зависит в самой своей сущности и даже в том элементе безумия, который она в себе несет? Истина не в сюрреалистической преисподней и не в платоновских небесах. Я думаю, что наша задача – низвести платоновскую Музу в человеческую душу, так чтобы из Музы она превратилась в творческую интуицию; низвести платоновское вдохновение в интеллект, соединенный с воображением, так чтобы вдохновение, превосходящее душу, стало вдохновением, превосходящим понятийный разум, т. е. поэтическим опытом.

Это и составляет тему настоящей книги. Но в данный момент я хотел бы только очертить общие философские рамки наших размышлений, – иными словами, сформулировать первый, предварительный, тезис, который подготовит нам почву для дальнейших изысканий. Речь идет о существовании в нас бессознательной активности не животного, а духовного свойства.

Трудно рассуждать об этой проблеме, не привлекая целой философии человека. Кроме того, нас легко могут ввести в заблуждение используемые нами слова. В частности, следует заметить, что слово *бессознательный*, как я его употребляю, не обязательно означает чисто бессознательную активность. Чаще всего оно обозначает *первоначально* бессознательную активность, вершина которой открывается сознанию. Поэтическая интуиция, например, рождается в глубинах бессознательного, но выходит на поверхность; она не остается неведомой поэту, наоборот, это его драгоценнейший светоч и первый закон присущей ему художнической способности. Но он познает ее «на закраине бессознательного», как сказал бы Бергсон.

Чтобы разобраться в рассматриваемой нами проблеме, необходимо признать существование духовного бессознательного или, точнее, предсознательного. Платон, да и вообще древние были далеки от того, чтобы игнорировать такое бессознательное; отрицание его в пользу одного лишь бессознательного фрейдистского толка – признак недомыслия, свойственного нашему времени. Существует два рода бессознательного, две обширных области психической активности, недосягаемой для сознания: предсознательное духа в его живых истоках и бессознательное плоти и крови – т. е. инстинктов, влечений, комплексов, вытесняемых образов, подавляемых желаний, травмирующих воспоминаний, – составляющее единое динамичное целое, замкнутое и автономное. Первый род бессознательного я назвал бы *духовным* или, из уважения к Платону, *музыкальным* бессознательным или предсознательным; второй же – *автоматическим* или *глухим*: глухим к интеллекту и организованным в автономный мир, обособленный от интеллекта; мы могли бы также называть его *фрейдистским бес-*

сознательным в самом общем смысле, оставляя в стороне все частные теории[30].

Эти два рода бессознательной жизни протекают одновременно; в конкретном существовании их соответственные воздействия на сознательную активность всегда в той или иной мере накладываются друг на друга или смешиваются между собой; и, думаю, никогда — разве только в редких случаях высшего духовного очищения — духовное бессознательное не оказывает своего действия без того, чтобы при этом не действовало, пусть даже в очень слабой степени, и автоматическое бессознательное. Однако они принципиально различны, поскольку обладают разной природой.

7. Чтобы найти примеры интуиции, нет необходимости думать о таких высоких сферах духовной жизни, как область созерцания, сверхъестественного мистического опыта, обретаемого без помощи понятий через соприродность, создаваемую любовью; или о той совершенной свободе, о которой говорит св. апостол Павел: когда «сыны Божии» непостижимо для разума водимы Духом Божиим[31 11*]. Нет необходимости думать о том, каким образом апостолы в Эммаусе узнали Христа, лишь только он преломил пред ними хлеб[12*]; или о состоянии совершенной молитвы, когда, согласно отцам-пустынникам, человек сам не ведает, что молится[32]; или даже о естественном мистическом опыте Плотина и индийских мудрецов, когда высшего сосредоточения ума достигают через пустоту и через прекращение всякой деятельности понятийного и дискурсивного разума[33].

Нет надобности думать и о восприятии прекрасного, о наслаждении красотой, исторгающем слезы из глаз и оставляющем нас в неведении, что происходит при этом в нашей душе; или же вспоминать все те примеры интуитивного, не понятийного, познания, которые любил перечислять Бергсон.

Достаточно задуматься над обычным, повседневным функционированием интеллекта, если только интеллект действительно проявляет активность, и над тем, каким образом в уме рождаются мысли или как осуществляется всякое подлинное интеллектуальное постижение и совершается всякое новое открытие[34]; достаточно задуматься о том, как мы принимаем наши свободные решения, когда они действительно свободны, особенно те, от которых зависит вся наша жизнь[35], — и мы поймем, что для интеллекта и воли существует мир глубинной бессознательной активности, откуда происходят акты и плоды человеческого сознания и ясные восприятия ума; мы поймем, что миру понятий, логических связей, рационального дискурса и размышлений, где активность интеллекта принимает определенную форму и довольно устойчивую структуру, предшествует подспудное брожение не-

исчерпаемой в своем многообразии изначальной предсознательной жизни. Такая жизнь протекает во мраке, но это ясный и плодотворный мрак, подобный тому первозданному рассеянному свету, который был сотворен вначале, прежде, нежели Бог создал, как повествует Книга Бытия, «светила на тверди небесной для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов»[13*].

Разум не сводится к своим осознанным проявлениям и осознанным логическим орудиям, так же как воля не сводится к своим осознанным, обдуманным определениям. Вдалеке от освещенной солнцем поверхности, заполненной понятиями, четко выраженными суждениями, изреченными словами, ясными решениями и побуждениями воли, находятся источники познания и творчества, сверхчувственной любви и сверхчувственных устремлений, скрытые в первоначальной полупрозрачной тьме внутренней витальности души. И потому мы должны признать существование бессознательного, или предсознательного, принадлежащего к духовным способностям души, заключенного во внутренней бездне личной свободы и личной жажды изведать и узреть, постичь и выразить: это духовное, или музыкальное, бессознательное, обладающее специфическим отличием от бессознательного автоматического, или глухого[36].

Когда человек в искании своего внутреннего мира становится на ложный путь, он попадает в мир глухого бессознательного и блуждает в нем, но мнит, будто вступил в мир духовного; поэтому он видит искаженную картину своего «я», где необузданность и самопроизвольность имитируют свободу. Такова была участь сюрреалистов. Не могу не вспомнить здесь слова, написанные уже давно, в эпоху немецкого романтизма, Г.Г. фон Шубертом[14*]. Поэт, у которого не возникает страстного желания «слиться с единой сущностью, созерцая ли окружающий мир или же вглядываясь в темные глубины своего внутреннего мира», почти неизбежно поддается «другому чувству, родственному тому восторгу, что увлекает людей в бездну. Подобный Фаэтону, прихотливый человеческий эгоизм может завладеть божественной колесницей: человек возжелал сам вызвать в себе тот внутренний восторг, который способен пробудить один только Бог»[37].

Просветляющий интеллект и предсознательная активность духа

8. Прежде чем закончить главу, я хотел бы дать некоторые философские пояснения более специального характера. Определив душу через самый акт самосознания, Декарт превратил понятие

бессознательного души в нечто загадочное и противоречивое. Поэтому Фрейд и его предшественники заслуживают нашей благодарности за то, что они заставили философов признать существование бессознательного мышления и бессознательной душевной деятельности.

До картезианства человеческую душу рассматривали как некую субстанциальную реальность, природа которой доступна лишь метафизическому анализу; как духовную энтелехию, наделяющую формой живое тело, и деятельное начало, отличное от своих собственных действий, – все это очень далеко от картезианской концепции. Схоластики не сочли нужным разработать теорию бессознательной жизни души, но их доктрины предполагали существование такой жизни. Учение св. Фомы о структуре интеллекта представляется мне особенно показательным в этом отношении. Св. Фома ведет тут речь не о поэзии, а, напротив, об отвлеченном знании и о формировании идей. Но именно поэтому мы находим у него основополагающие воззрения на духовное предсознательное интеллекта, которые мы в дальнейшем сможем применить к поэзии.

С точки зрения philosophia perennis[15*], интеллект является духовным и, следовательно, по своей сущности отличным от чувств. Однако, согласно высказыванию Аристотеля, в уме нет ничего, что не исходило бы от чувств. Стало быть, необходимо объяснить, каким образом определенное духовное содержание, зримое умом и выражаемое в абстрактном понятии, может быть извлечено из чувств – т. е. из представлений и образов, собранных и очищенных благодаря внутренним сенситивным способностям и имеющих своим источником ощущение. Под давлением этой необходимости Аристотелю пришлось постулировать существование некой исключительно активной и неизменно активной интеллектуальной энергии, νοῦς ποιητικός, деятельного ума – назовем его Просветляющим Интеллектом, – который проницает образы своим чистым и чисто активизирующим духовным светом и актуализирует, или пробуждает, заключенную в них потенциальную умопостигаемость. Впрочем, Аристотель оставил нам скудные, и порой двусмысленные, пояснения относительно Просветляющего Интеллекта; он описывает его лишь как нечто, по природе своей превосходящее все, что есть в человеке, так что арабские философы решили, будто деятельный ум *обособлен* и, следовательно, един для всех людей. Схоластики до св. Фомы тоже считали его обособленным, но отождествляли с божественным Умом. И только св. Фома показал, что, коль скоро человеческая личность, будучи совершенным, или снабженным всем необходимым, онтологическим действователем, властна над своими актами, Про-

светляющий Интеллект не может быть обособленным и должен составлять неотъемлемую часть души и интеллектуальной структуры всякого индивидуума; этот внутренний духовный свет, несомненно, сопричастен несотворенному свету, но он существует в каждом человеке и вследствие своей постоянно актуальной духовности служит животворным первоисточником всякой интеллектуальной активности субъекта.

Процесс формирования интеллектуального знания – это очень сложный процесс постепенного одухотворения. Ибо акт интеллектуального видения может осуществляться только через самоотождествление духовного разума с объектом, приведенным в состояние актуальной духовности. Просветляющий Интеллект только активизирует, но не познает. Что же касается интеллекта, называемого у древних intellectus possibilis[16*] – так как он изначально, сам по себе, есть лишь tabula rasa[17*] и существует только в возможности по отношению к знанию и к умопостигаемым формам, которые он получит, – то этот познающий интеллект, чтобы познавать, должен быть актуализирован и сформирован тем, что извлечено из образов, образы же проникнуты материальностью. Итак, на первом этапе умопостигаемое содержание, присутствующее в образах и являющееся в них умопостигаемым лишь в возможности (т. е. таким, которое можно *сделать способным* стать объектом интеллектуального видения), становится умопостигаемым актуально в некой духовной форме (species impressa[18*], проницающей форме), или в семени познания, воспримлемом интеллектом от образов под активизирующим воздействием Просветляющего Интеллекта. Но для познания этого еще не достаточно. Требуется не только чтобы умопостигаемое содержание, извлеченное из образов, было актуально умопостигаемым, или способным стать объектом интеллектуального видения, – нужно, чтобы оно было актуально постигнуто умом, или актуально стало объектом интеллектуального видения. Тогда уже сам интеллект, оплодотворяемый проницающей формой, или семенем познания, витально порождает – по-прежнему под активизирующим воздействием Просветляющего Интеллекта – внутренний плод, конечную и более полно определенную духовную форму (species expressa[19*]), а именно понятие. В понятии содержание, извлеченное из образов, наконец приведено в то состояние духовности-в-акте, в котором пребывает интеллект-в-акте и в котором это содержание, теперь совершенно одухотворенное, стало зримым, актуально стало объектом интеллектуального видения.

9. Надеюсь, читатель извинит мне этот короткий и не слишком воодушевляющий урок схоластической философии. Ибо в столь сжато изложенных мною воззрениях св. Фомы некоторые

пункты, как мне думается, имеют прямое отношение к нашей теме и представляют для нас чрезвычайный интерес. Описывая структуру нашей умственной деятельности, св. Фома особое место отводит двум элементам: Просветляющему Интеллекту и семени познания, или проницающей форме. Философская рефлексия может обосновать их существование через цепь логически необходимых заключений, однако они совершенно недоступны опыту и ускользают от сознания.

С одной стороны, наш интеллект оплодотворяется семенами познания, от которых целиком зависит формирование идей. Из этих семян он взращивает в себе, в самом витальном из всех процессов, свои собственные живые плоды – свои понятия и идеи. Но он ничего не знает ни об этих семенах, им восприемлемых, ни о самом процессе, благодаря которому он создает свои понятия. Понятия – единственное, что ему известно. К тому же понятия позволяют познать зримый в них объект, но сами не познаются непосредственным образом; они познаются не в существе своем, а только через рефлективное обращение интеллекта на свои собственные операции; но такого рода рефлективного постижения в некоторых случаях может и не последовать. Возможны бессознательные акты мышления и бессознательные идеи.

С другой стороны – и это для меня главное, – в нас есть Просветляющий Интеллект, лучезарное духовное солнце[38], пробуждающее все, что совершается в разуме; свет его дает жизнь всем нашим идеям, его энергией насыщено всякое действие нашего ума. И этот первоисточник света для нас незрим, скрыт в бессознательном духа.

Кроме того, он освещает своим духовным светом образы, из которых извлечены наши понятия. И этот процесс освещения тоже остается для нас неизвестным, он происходит в бессознательном; и часто сами эти образы, без которых невозможно мышление, остаются неосознанными или едва улавливаются в протекающем процессе, – так бывает в большинстве случаев.

Поэтому мы знаем (не всегда, разумеется!), что́ мы мыслим, но не знаем, как мы мыслим; еще не сформировавшееся и не выраженное в понятиях и суждениях интеллектуальное знание представляет собой начальное, покуда неизъяснимое ви́дение, нечто наподобие сквозистого облака, возникшего от излияния света Просветляющего Интеллекта на мир образов, – неприметное и зыбкое, но, однако же, бесценное начало, устремленное к умопостигаемому содержанию, которое надо уловить.

Я привел эти соображения потому, что они касаются интеллекта, самого нашего разума во всех его жизненных проявлениях.

Они позволяют убедиться, что понятие духовного бессознательного, или предсознательного, философски обоснованно. Это бессознательное я предложил также называть музыкальным, поскольку, будучи неотделимо от первичной активности разума, оно изначально содержит в себе зачаток мелодии. Но до сих пор мы рассматривали духовное бессознательное лишь с точки зрения структуры интеллекта вообще и по отношению к абстрагирующей функции ума и к возникновению идей. О поэзии речь не шла. И даже напротив, речь шла о происхождении и формировании инструментов того понятийного, дискурсивного, логического познания, с которым поэзия не в ладах. Но если духовное бессознательное включает даже не-понятийную, или предпонятийную, деятельность ума, связанную с возникновением понятий, то уж тем более можно допустить, что такая не-понятийная деятельность ума, такая не-рациональная активность разума в области духовного бессознательного играет основную роль в генезисе поэзии и поэтического вдохновения. Итак, в высочайших сферах души, в той изначальной полупрозрачной тьме, где ум оживляет образы при свете Просветляющего Интеллекта, есть место, где далекая Муза Платона может низойти в человека, чтобы обитать в нем, став частью его духовной организации.

Тексты без комментариев

I

1. *Платон.* Ион (534, 536):

Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения... Поэт – это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. ...Один поэт зависит от одной Музы, другой – от другой. Мы обозначаем это словом «одержим», и это почти то же самое: ведь Муза держит его. А от этих первых звеньев – поэтов – зависят другие одержимые: один – от Орфея, другой – от Мусея...

(Пер. Я.М. Боровского)

2. *Платон.* Федр (245):

Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет

изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых.

(Пер. А.Н. Егунова)

3. *William Blake.* Annotations to Sir Joshua Reynold's Discourses:

What has reasoning to do with the Art of Painting?
(Что общего у рассуждения с искусством живописи?)

II

4. *Платон.* Государство (кн. III, 398):

Если же человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно, сам прибудет в наше государство, желая показать нам свои творения, мы преклонимся перед ним как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что не дозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство, умастив его главу благовониями и увенчав шерстяной повязкой...

(Пер. А.Н. Егунова)

5. *Платон.* Государство (кн. X, 607, 608):

Уступи им, что Гомер самый творческий и первый из творцов трагедий, но не забывай, что в наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям. Если же ты допустишь подслащенную Музу, будь то мелическую или эпическую, тогда в этом государстве воцарятся у тебя удовольствие и страдание вместо обычая и разумения, которое, по общему мнению, всегда признавалось наилучшим.

...Вот и мы: из-за воспитания, полученного нами в нынешних прекрасно устроенных государствах, в нас развилась любовь к подобного рода поэзии, и мы желаем ей добра, то есть чтобы она оказалась и превосходной, и вполне правдивой. Но до тех пор, пока она не оправдается, мы, когда придется ее слушать, будем повторять для самих себя как целительное заклинание то самое рассуждение, к которому мы пришли, и остережемся поддаваться опять этой ребячливой любви, свойственной большинству. Нельзя считать всерьез, будто такая поэзия серьезна и касается истины. Слушающему ее надо остерегаться, опасаясь за свой внутренний порядок, и придерживаться того, что нами было сказано о поэзии.

(Пер. А.Н. Егунова)

III

6. *Фома Аквинский.* De spiritualibus Creaturis (a. 10):

Necesse est ponere intellectum agentem Aristoteli: quia non ponebat naturas rerum sensibilium per se subsistere absque materia, ut sint intelligibilia

actu; et ideo oportuit esse aliquam virtutem quae faceret eas intelligibiles actu, abstrahendo a materia individuali; et haec virtus dicitur intellectus agens[20*]

7. *Фома Аквинский.* Summa theol. (I, q. 79, a. 4):

Intellectus agens... est aliquid animae...

Sicut et in aliis rebus naturalibus perfectis, praeter universales causas agentes sunt propriae virtutes inditae singulis rebus perfectis, ab universalibus agentibus derivatae: non enim solus sol generat hominem, sed est in homine virtus generativa hominis; et similiter in aliis animalibus perfectis. Nihil autem est perfectius in inferioribus rebus anima humana. Unde oportet dicere quod in ipsa sit aliqua virtus derivata a superiori intellectu, per quam possit phantasmata illustrare[21*].

8. *Фома Аквинский.* De Anima (a. 5):

Est ergo in anima nostra invenire potentialitatem respectu phantasmatum, secundum quod sunt repraesentativa determinatarum rerum. Et hoc pertinet ad intellectum possibilem, qui, quantum est de se, est in potentia ad omnia intelligibilia; sed determinatur ad hoc vel aliud per species a phantasmatibus abstractas. Est etiam in anima invenire quamdam virtutem activam immaterialem, quae ipsa phantasmata a materialibus conditionibus abstrahit; et hoc pertinet ad intellectum agentum, ut intellectus agens sit quasi quaedam virtus participata ex aliqua substantia superiori, scilicet Deo. Unde Philosophus dicit (III *de Anima*, comm. 18) quod intellectus agens est ut habitus quidam et lumen; et *in Psalm.* IV (7) dicitur: *Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine*[22*].

9. *Фома Аквинский.* De Veritate (q. 10, a. 9, ad 10):

Intellectus cognoscit speciem intelligibilem non per essentiam suam, neque per aliquam speciem, sed cognoscendo objectum cujus est species, per quamdam reflexionem[23*].

IV

10. *Фома Аквинский.* Summa theol. (II-II, q. 172, a. 1, ad 1):

Anima quando abstrahitur a corporalibus, aptior redditur ad percipiendum influxum spiritualium substantiarum et etiam ad percipiendum subtiles motus, qui ex impressionibus naturalium causarum in imaginatione humana relinquuntur, a quibus percipiendis anima impeditur, cum fuerit circa sensibilia occupata[24*].

11. *Фома Аквинский.* Summa theol. (II-II, q. 172, a. 1, ad 2):

...Utrumque autem melius potest fieri in dormientibus quam in vigilantibus, quia anima vigilantis est occupata circa exteriora sensibilia; unde minus potest percipere subtiles impressiones vel spiritualium substantiarum, vel etiam

causarum naturalium. Quantum tamen ad perfectionem judicii, plus viget ratio in vigilando quam in dormiendo[25*].

12. *Dante Alighieri.* Purgatorio (Canto IX, 7–18):

E la notte de' passi, con che sale,
fatti avea due nel loco ov' eravamo,
e il terzo già chinava in giuso l'ale;

quand' io, che meco avea di quel d'Adamo,
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai
ove già tutti e cinque sedevamo.

Nell' ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso alla mattina,
forse a memoria de' suoi primi guai,

e che la mente nostra, peregrina
più dalla carne e men da' pensier presa,
alle sue vision quasi è divina[26*].

13. *Novalis.* Hymnen an die Nacht:

Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet.

(Еще более неземными, чем эти сияющие звезды, кажутся нам бездонные зеницы, что в нас отверзла ночь.)

Примечания

[1] Один из таких секретов, к примеру, неправильность. «Рассматривая с этой точки зрения самые знаменитые творения пластики или архитектуры, легко заметить, что создавшие их великие художники, стараясь подражать природе и оставаясь ее почтительными учениками, остерегались преступать ее непреложный закон – закон неправильности. Установлено даже, что произведения, основанные на геометрических принципах, такие, как собор св. Марка, дворец-резиденция Франциска I, Кур-ла-Рен...[2*] равно как и все без исключения храмы, называемые готическими, и т. п., не являют нам ни одной совершенно прямой линии и что встречающиеся там круглые, квадратные или овальные фигуры, которые было бы совсем нетрудно сделать безупречно строгими, никогда таковыми не бывают» (*Ренуар.* Набросок манифеста (1884)[3*]. – *Lionello Venturi.* Les archives de l'impressionisme. Paris, 1939, p. 128).

«Ars imitatur naturam in sua operatione», – говорит св. Фома (Sum. theol., I, 117, 1)[4*].

Соображения Ренуара касательно «непреложного закона неправильности» можно дополнить таким замечанием Бодлера о красоте: «В чем нет легкого уродства, то кажется бесчувственным; из этого следует, что неправильное, то есть неожиданное, необыкновенное, удивительное – есть важнейшая часть и характернейшее свойство красоты» (Дневники. Фейерверки, VIII. – *Ш. Бодлер.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники... М., 1993, с. 269. Пер. Е.В. Баевской).

[2] *Raïssa Maritain.* Sens et Non-sens en poésie. – <Jacques et Raïssa Maritain.> Situation de la Poésie. Paris, D.D.B., 1938, p. 14 (3e éd., 1964).

[3] *Мильтон.* Потерянный рай, кн. V.

<...жизнь творят
Сознанье, смысл, воображенье, чувство,>
От коих разум черпает душа
Двоякий: первый в логике силен,
Другой же – в созерцанье.
(Пер. Арк. Штейнберга)

[4] Biographia Literaria, гл. X.

[5] «Духовные состояния, благодаря которым мы достигаем истины и никогда не заблуждаемся относительно того, что неизменно, и даже относительно того, что может изменяться, – это научное знание, практическая мудрость, философская мудрость и интуитивный разум. [Но первоначал не постигает] ни научное знание, ни практическая мудрость, ни мудрость философская; стало быть, первоначала восприемлет интуитивный разум» (*Аристотель.* Никомахова этика, VI, 6, 1141 a 2–8)[5*]. Здесь «интуитивный разум» – особый, главнейший habitus ума, intellectus principiorum[6*].

[6] Оба – истинные примитивисты, хотя и пишут в совершенно различной манере: Руо по духу своему близок к романскому искусству, тогда как корни Шагала – в многовековой еврейской традиции.

Позволю себе привести здесь отрывок из своего эссе о Руо, написанного тридцать лет назад. «На его примере философ мог бы изучать художническую способность (vertu d'art) как бы в чистом виде, со всеми ее требованиями и стыдливо скрываемыми тайнами. Если он многих задевает своими резкими откликами, если он ревностно, педантично и бдительно оберегает от любого рода порабощения опасливую и гордую независимость, то именно затем, чтобы сохранить в себе эту способность в неприкосновенности. Он любит повторять слова Пуссена: "Мы творим немое искусство", и, хотя в нем не иссякает кипение мыслей, хотя он тонко чувствует красоту старых мастеров и подчас находит самые знаменательные слова (*рисунок*, говорит он, *это пространство, пробегаемое недремлющим духом*), он никогда не дает нам разъяснений, предоставляя своему творчеству защищать себя самому и почитая свое искусство до такой степени, чтобы избегать всякого словесного вмешательства. Руо, упорно пролагающего собственную стезю, невозможно причислить к какой-либо школе. Живопись его, столь человечная и столь экспрессивная, обладает чисто пластическим красноречием, не заключая в себе никакого литературного элемента. Тяготение к необычной тематике могло бы увлечь его на ложный путь нескончаемых поисков, а человеческие заботы и вкус к сатире располагали к тому, чтобы потеряться в малозначительных деталях. Все это он не подавил в себе, а подчинил своему искусству, которое, одержав победу, стало только здоровее и чище. После "Отрока Иисуса среди учителей" перед ним открывалось самое безмятежное и благополучное будущее, но он сжег мосты и поверг в изумление своих первых поклонников, предпочитая погрузиться в *темную ночь*, которой он не видел конца, но в которой, он чувствовал, должна была очиститься его сила... Он повиновался необходимости роста, это было сильнее его. Проститутки, клоуны, судьи, мегеры – в них он искал самого себя, то есть своего собственного внутреннего согласия в мире формы и цвета. И он себя нашел; но этот путь нужно пройти одному... Ему претит искусственный порядок, воссоздаваемый подражательными или механическими средствами; он всегда чувствовал, что его зовет к себе некий духовный строй, сопряженный с тончайшей мерой, с неощутимыми нюансами, которые надо уловить изнутри... Как и его восхитительные пейзажи, религиозное творчество Руо... готовит много неожиданностей даже для тех, кто уже давно следит за его работами... Если художник принадлежит, как тот, о ком мы ведем речь, к разряду крупнейших, этим он обязан прежде всего своей *поэтике*. На каждом из полотен Руо формы заполняют пространство – пространство особенное, единичное, возникшее для себя, –

с таинственной необходимостью, родственной той, с какою заполняют свои пределы существующие в мире естества. Но достигается это не за счет абстрактной перекомпоновки, а благодаря творческой эмоции, которую вызывает в недрах души раздражение непреложно чувственного глаза и пробуждение глубинного воображения» (Revue universelle, 1924; воспроизведено в кн.: Frontières de la Poésie. Paris, Rouart, 1935, p. 133–138).

Раиса Маритен пишет о Шагале: «[Из его офортов, навеянных Библией,] видно, что истинный примитивист внимает не столько природе – хотя он неизменно питает к ней нежную привязанность и любит ее мистической любовью, – сколько самому себе; обращается не столько к реализму, сколько к транспозиции, или к тому, что в наши дни называют абстрактным искусством, которое является не чем иным, как созданием новых форм, непостижимо родственных естественным формам и проникнутых вызвавшим их к жизни духом художника. И это, по-видимому, совпадает с требованиями искусства, если прав был Бодлер, утверждая, что "первейшее дело художника – поставить на место природы человека и изъявить протест против нее", но в особенности это верно в отношении крупнейших примитивистов, которые под воздействием своего внутреннего мира спонтанно абстрагируют из мира природы всеобщие формы неисчерпаемого значения... Я спросила Шагала, что поразило его, при первом знакомстве, у художников-импрессионистов, у фовистов, у приверженцев кубизма. "Их реализм", – тотчас ответил он с печалью в голосе... Дело не в том, что сам он намеренно избегает природных форм; он не отдаляется от них, а, наоборот, любовно принимает их в себя, но тем самым он преобразует и преображает их, высвобождает и абстрагирует из них их собственную сверхреальность, черпает символы радости и жизни в их чистой сущности, в их духовной душе... Ясно, что недоставало лишь самой малости, чтобы назвать сюрреализм в лице его первого представителя *сюрнатурализмом*. Но ангелы-хранители Священного Словаря этого не допустили... Сюрреализм Шагала носит духовный и одновременно пластический характер. Без всякой заранее обдуманной идеи, одной лишь магией своего искусства Шагал через свободное выражение своего внутреннего мира создал формы, означающие ярко индивидуальный духовный универсум, черты которого не обнаруживаются в такой степени ни у какого другого художника нашего времени. Руо называют живописцем первородного греха. Мир, созданный Шагалом, не ведает греха, ненависти и раздора; в нем царят благожелательность и радость, братство и любовь. Мировая скорбь тоже не чужда художнику, она сквозит в знаках задумчивого меланхолического созерцания; но с нею неразлучны символы утешения... Картина Шагала – это безмятежный лик уверенности; это некое бытие, явленное даже тем, кто глух к голосу поэзии. Для тех же, кто способен ему внимать, во множестве открываются – не волею художника, а силой его искусства – грезы и тайны, которые подобны незримым разветвлениям кровеносных сосудов; в них источник жизни, в них – сама жизнь, неизгладимые образы детства, желания сердца, очарование глаз» (*R. Maritain.* Chagall ou l'Orage enchanté. Genève–Paris, Éditions des Trois Collines, 1948, 2[e] éd., D. D. B., 1965, p. 126–127, 46–49, 94–98, 82–83.

[7] И, возможно, именно потому он сказал: «Моя картина – это итог разрушений» (Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 1, с. 307).

[8] Вот некоторые многозначительные выдержки касательно сюрреализма и автоматизма.

Андре Бретон. Манифест сюрреализма (Premier Manifeste. Paris, Sagittaire, 1924): «Я верю, что в будущем сон и реальность – эти два столь различных, по видимости, состояния – сольются в некую абсолютную реальность, в *сюрреальность*, если можно так выразиться. И я отправлюсь на ее завоевание, будучи уверен, что не достигну своей цели; впрочем, я слишком мало озабочен своей смертью, чтобы не заниматься подсчетом всех тех радостей, которые сулит мне подобное обладание» (Называть вещи

своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. М., 1986, с. 48. Пер. Л. Андреева и Г. Косикова).

(Приведем здесь слова Гераклита, фрагмент 89 у Дильса: «...для всех бодрствующих существует один, общий мир, во сне же каждый устремляется в свой собственный». – *Плутарх.* Сочинения. М., 1983, с. 392. Пер. Э. Юнца.)

Там же: «СЮРРЕАЛИЗМ, *м.* Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли при отсутствии всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» (указ. изд., с. 56; с одним изменением: вместо «вне всякого контроля...» – «при отсутствии...»).

A. Breton. Les Pas perdus. Paris, N.R.F., 1924: «Только от него [автоматизма] я еще жду откровения. Я всегда был убежден: все, что говорится или делается, ничего не значит без повиновения этой магической *диктовке*».

A. Breton. Point du jour. Paris, N.R.F., 1934: «"Автоматическое", или же "механическое", как сказал бы Флурнуа, или "бессознательное", как предпочел бы выразиться Рене Сюдр, письмо всегда представлялось мне пределом, к которому должна стремиться сюрреалистическая поэзия».

Ср.: *Paul Éluard.* Notes sur la Poésie. – La Révolution surréaliste. Paris, G.L.M., 1936: «Стихи – это "крах интеллекта"».

[9] *Raïssa Maritain.* Sens et Non-sens en poésie. – Situation de la Poésie, p. 27 (3[e] éd., 1964, p. 23).

[10] Поэтому естественно, что такой абсолют, как поэзия (абсолют в сфере свободной творческой активности духа), сам собою стремится усилить влечение к *Абсолюту* – первому Поэту, творцу бытия.

[11] Термин «сюрреализм» сам по себе вполне правомерен. Но крупнейший современный художник, более всего заслуживающий этого имени, Марк Шагал (как и Иероним Босх среди старых мастеров) никоим образом не принадлежит к сюрреалистической школе. См. выше, конец прим. 6.

[12] Чувства и мысли в картине нашедший
Смекнет, что ее писал сумасшедший.
Чем больше дурак – тем острее наитье.
Блажен карандаш, если дурень – в подпитье.
Пер. В.А. Потаповой (*У. Блейк.* Стихи. М., 1982)

[13] «Great wits are sure to madness near allied» (*J. Dryden.* Absalom and Achitophel, I, 163). Эдгар По дает этому стиху более чем спорную интерпретацию: «Под "великим умом" поэт подразумевает здесь псевдоталант, о котором я веду речь»; «этот ложный "талант"... есть не что иное, как проявление ненормального преобладания какой-то одной способности над всеми остальными» (Fifty Suggestions, XXIII. – *E.A. Poe.* Complete Works. New York, The Lamb Publishing Co., 1902, vol. IX).

Здесь По размышляет о необходимых для поэта цельности и гармоничности, – о них мы будем говорить в следующей главе. Он доказывает также (вероятно, имея в виду самого себя) возможность «универсального или даже гибкого таланта» и отстаивает право поэта на научную культуру; он хочет показать, «что величайший талант, – тот, который всеми тотчас признается таковым, который действует как на индивидуумов, так и на массу в силу какого-то непостижимого, но непреодолимого и никогда не встречающего сопротивления магнетизма, – что тот талант, который обнаруживает себя в малейшем движении или даже в отсутствии всякого движения; который говорит без слов и излучает свет закрытыми глазами, есть лишь проявление всеобъятной духовной силы, пребывающей в состоянии совершенной соразмерности, так что ни одна способность не получает ненормального преобладания».

Во всем этом с ним трудно не согласиться. Как не понять его протест против общего предубеждения, которое превращает поэта в неуравновешенного мечтателя, а талант – в «состояние душевной болезни, вызванное ненормальным преобладанием какой-то одной способности»? «Произведения такого таланта никогда не бывают здравыми, они всегда выдают общее душевное расстройство».

Однако По не видит главного – того элемента «безумия свыше», который исходит от свободного интуитивного творческого начала интеллекта и от воображения, коренящегося в духовном бессознательном и превосходящего логический разум; если не считать случайных совпадений, у такого безумия нет ничего общего с психической неуравновешенностью и «душевной болезнью». Безнадежная попытка По и Бодлера представить расчетливый логический разум высшей творческой силой в поэзии была только защитной реакцией, направленной на то, чтобы скрыть и компенсировать тяготивший их внутренний разлад и отстоять то верховенство интеллекта, которое так остро ощущали в себе эти недюжинные умы, но которое они ошибочно принимали за верховенство логического разума – тогда как в действительности речь шла о верховенстве интуитивного разума и творческой интуиции. Тем самым они могли сбить нас с толку и внести путаницу в наше понятие о поэзии. Для современной поэзии нет ничего хуже, как быть отождествляемой либо с дольним безумием – простым выплескиванием автоматического бессознательного, либо с рационалистическим самосознанием, связанным с процессом компенсации. То, о чем я говорю здесь лишь попутно, подробно освещается в ключевых главах этой книги – гл. IV и VII.

[14] *Novalis.* Schriften, hrsg. v. P. Kluckhohn. Leipzig, Bibliographisches Institut, o.J., Bd. III, S. 349.

[15] Апология, 22.

[16] Ион, 533, 536. Пер. Я.М. Боровского (изменено лишь начало первой фразы, так как Маритен несколько отступает от оригинала).

[17] Ион, 534.

[18] Федр, 245. – Я думаю, что в этом пассаже ἄβατον (букв. «непроходимая», «неприступная») точнее передается словом «неукрощенная», чем «непорочная», как его обычно переводят[10*].

[19] Не в том ли состоит цель «Государства», чтобы представить свод идеальных – абсолютизированных – требований разума в области управления обществом? Я не могу удержаться от мысли, что, задавшись такой целью, Платон тем легче опьянялся чистой логикой, что, сознавая чисто идеальный характер изображаемой им картины государства, он не без внутренней усмешки относился к нарочито резким суждениям, которые он высказывал вполне серьезно и действительно считал истинными на уровне этой чистой логики. Отсюда – своего рода трансцендентная ирония. Думаю, именно с такой иронией Платон в книге III (389) порицает поэтов за то, что они присвоили себе право лгать, принадлежащее одним только правителям государства. Я склонен считать, что тот же род иронии обнаруживается и в «Законах».

[20] Пир, 205. Пер. С.К. Апта.

[21] Весьма знаменательные страницы, где Бергсон пишет о «крепком интеллектуальном здоровье», отличающем великих мистиков, и о нервных расстройствах, которые порой все же проявляются у них, но оказываются связанными с мистической жизнью случайным образом, относятся также, mutatis mutandis, к поэтам и поэзии. «Истина заключается в том, что эти анормальные состояния, их близость, а иногда, несомненно, и причастность к болезненным состояниям можно легко понять, если подумать о том, каким потрясением является переход от статического к динамическому, от закрытого к открытому, от обыденной жизни к жизни мистической». В поэте затрагиваются темные глубины души. «...При нарушении привычных отношений между сознательным и бессознательным люди подвергаются риску. Не следует поэтому удивляться тому, что мистицизм иногда сопровождается нервными расстройствами; они встречаются также и в других формах ге-

ниальности, в частности у музыкантов. Надо видеть в них только несчастные случаи. Эти расстройства относятся к мистике не больше, чем к музыке» (*Анри Бергсон.* Два источника морали и религии. М., 1994, с. 247. Пер. А.Б. Гофмана).

[22] «Nullum magnum ingenim sine mixtura dementiae fuit. Nec potest grande aliquid, et supra ceteros loqui, nisi mota mens». Ср.: *Ben Jonson.* Discoveries (1641) – «...How differs a poeme from what wee call poesy?». – The Great Critics, ed. J.H. Smith and E.W. Parks (rev. ed., New York, Norton, 1939), p. 263.

[23] De Tranquillitate animi, XV, 16.

[24] *Аристотель.* Поэтика, гл. 17, 1455 a 33–34. Пер. М.Л. Гаспарова.

[25] Риторика, III, 7: ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις.

[26] Евдемова этика, VII, 14, 1248 a 26 – b 2.

[27] *Цицерон.* Об ораторе, II, 46.

[28] *Плутарх.* Застольные беседы, I, 5.

[29] *Шекспир.* Сон в летнюю ночь, V, 1

У всех влюбленных, как у сумасшедших,
Кипят мозги: воображенье их
Всегда сильней холодного рассудка.
Безумные, любовники, поэты –
Все из фантазий созданы одних.
(Пер. Т. Щепкиной-Куперник)

[30] Это деление бессознательного на духовное и автоматическое совершенно отлично от проводимого у Юнга разделения *индивидуального* и *коллективного* бессознательного: выделенные Юнгом два рода бессознательного относятся к духовному бессознательному постольку, поскольку они входят в область предсознательной жизни интеллекта и воли и таким образом одухотворяются; вместе с тем оба они относятся к автоматическому бессознательному постольку, поскольку они замкнуты в чисто животном мире, обособленном от интеллектуальной и волевой жизни.

В IV главе мы покажем, что все чувственные способности души (по природе не являющиеся «духовными»), и в особенности воображение, вовлечены в духовное бессознательное в той мере, в какой они участвуют в предсознательной жизни ума или воли. Духовное бессознательное принадлежит, прежде всего, к духовным способностям души, но распространяется и на другие способности.

[31] Им даются *орлиные крылья* для <безустанного> *бега* и хожденья, еще когда они живут на земле, говорит Хуан де Санто-Томас, толкуя Исаию, 40, 31 (Les Dons du Saint-Esprit, trad. par Raïssa Maritain. Paris, Téqui, 1950, p. 6). Так они становятся окрыленными разумными животными.

[32] *Кассиан.* Собеседования, IX, 31. – Дега говорил: «Тогда лишь, когда уже не ведают, что творят, создают хорошие произведения...» (Renaissance de l'art français, n° 2, avril 1918, p. 3–7).

[33] Недавние работы, посвященные естественной мистике, открыли новую, чрезвычайно плодотворную область философского исследования. См.: *Olivier Lacombe.* Sur le Yoga indien. – Études Carmélitaines, octobre 1937; Un Exemple de mystique naturelle: l'Inde. – Ibid., octobre 1938; La Mystique naturelle dans l'Inde. – Revue Thomiste, 1951, 1; Chemins de l'Inde et Philosophie chrétienne. Paris, Alsatia, 1956; *Jacques Maritain.* Quatre Essais sur l'Esprit dans sa Condition charnelle, 2e éd. Paris, Alsatia, 1956, chap. III («L'Expérience mystique naturelle et le Vide»); *Louis Gardet.* Recherches sur la mystique naturelle. – Jacques Maritain, son oeuvre philosophique. Paris, D.D.B., 1948; Mystique naturelle et mystique surnaturelle en Islam. – Recherches de Science religieuse, XXXVII (1950), 2; La Pensée religieuse d'Avicenne. Paris, Vrin, 1951, chap. V («La Mystique avicennienne»); Un problème de mystique comparée: la mention du Nom divin dans la mystique musulmane. – Revue Thomiste, 1952, 3; Mystique Musulmane (en coll. avec G.C. Anawati). Paris, Vrin, 1961. – Оливье Лакомб и Луи Гарде готовят обобщающее исследование под заглавием: «Естественная мистика. Опыт самосознания» («La Mystique naturelle, l'Expérience du Soi»).

[34] Случаи научных открытий, новых идей, решений, внезапно всплывающих из бессознательного (как это ощущали, например, Пуанкаре и Гаусс), хорошо известны и особенно поразительны. Приведем здесь многозначительное свидетельство Марстона Морса: «Существенная связь между математикой и искусством, – пишет он, – обнаруживается, прежде всего, в том, что математическое открытие – вовсе не порождение логики. Оно рождается благодаря таинственным способностям, природы которых никто не постигает; причем бессознательная оценка красоты играет здесь важную роль. Из множества возникающих у него зачаточных мыслей математик выбирает одну за ее красоту и низводит ее на землю никому не ведомыми путями. Затем логика слов и форм утверждает ее в разуме. Только теперь ее можно кому-нибудь сообщить. Самая первая мысль остается в тайниках ума» (*Marston Morse.* Mathematics and the Arts. – The Yale Review, summer 1951, p. 607–608). И еще: «Математическая наука – родная сестра и одновременно служанка искусств, она причастна тому же безумию и тому же таланту» (ibid., p. 605). «Творчески мыслящий ученый живет в "необузданной логической стихии", где разум – слуга, а не господин. Я остерегаюсь любых монументальных построений, поддающихся бесстрастному анализу. Мне гораздо ближе мир, где образы глядят во все стороны, точно маски Пикассо. Этот тот предрассветный час, когда наука возвращается в материнское лоно, и, ожидая его, я сожалею, что у нас нет таких знаков, такого языка, которые не были бы отражениями в зеркалах необходимости. Я признателен поэтам за то, что они угадывают сумеречную область» (ibid., p. 612).

[35] См. мой «Краткий трактат о существовании и существующем» (Court traité de l'Existence et de l'Existant. Paris, Hartmann, 1947, p. 89–90).

[36] Неудивительно, что фрейдистские «объяснения», которые принимают в расчет лишь автоматическое бессознательное – играющее в искусстве и поэзии хотя порой и важную, но все-таки второстепенную роль – и совершенно не учитывают главное – духовное бессознательное, особенно несостоятельны именно в этой области (как и в области религии): Юнг показал несостоятельность классического психоанализа в том, что касается искусства, Малиновский – в вопросе о происхождении морали и в теории отцеубийства у первобытных людей, которая, как заметил Ролан Дальбье (*R. Dalbiez.* La Méthode psychanalytique et la Doctrine freudienne. Paris, D.D.B., 1936), относится к жанру этнологического романа.

Реймонд С. Стайтс убедительно доказал полнейшую неудовлетворительность эстетических теорий психоанализа, подвергнув тщательному разбору псевдонаучные фантазии самого Фрейда в отношении Леонардо да Винчи (*R.S. Stites.* A Criticism of Freud's Leonardo. – College Art Journal, summer 1948). В созданных им в течение ряда лет важных трудах, посвященных Леонардо да Винчи, которые скоро выйдут в свет под названием «The Psychology of Leonardo da Vinci», г-н Стайтс особое внимание уделил роли бессознательного (предзнания, по выражению Л. да Винчи) в художественной деятельности. Научные изыскания такого рода дают философии замечательное подтверждение фундаментального различия между автоматическим и духовным бессознательным.

[37] *Gotthilf Heinrich von Schubert.* Geschichte der Seele. – Цит. по: *Albert Béguin.* L'Âme romantique et le Rêve. Marseille, Cahiers du Sud, 1937, vol. I, p. 224.

[38] Образ солнца в лексиконе св. Фомы предназначается для Интеллекта Несотворенного. Однако его можно применить и к intellectus agens, не забывая о том, что это солнце светит отраженным светом, исходящим от высшего Солнца – Несотворенного Ума.

Об универсально активизирующем действии Просветляющего Интеллекта в человеческом разуме см. мою книгу «Ступени познания» (Les Degrés du Savoir. Paris, D.D.B., 1932, p. 244, note 1). Для св. Фомы действие это отнюдь не ограничивается абстрагированием и формированием идей; Просветляющий Интеллект – это скорее *активизатор* ума во всех его отправлениях. Достаточно ясное тому свиде-

тельство мы находим в тезисе св. Фомы, согласно которому (q. disp. de Anima, a. 15, ad 9; Sum. contra Gent., III, 45) деятельный интеллект продолжает активизировать и просветлять ум в душах, *обособленных от тел* (хотя в них более не совершается никакого процесса абстрагирования).

Примечания переводчика

[1*] *Антуан Блан де Сен-Бонне* (Blanc de Saint-Bonnet) (1815–1880) – французский католический философ, разрабатывавший социально-политические проблемы; легитимист, противник всех форм либерализма, один из самых ретроградных мыслителей XIX в.

[2*] *Собор св. Марка* в Венеции (XI–XV вв.) Ренуар изобразил на одном из своих полотен (1881) во время пребывания в Италии. *Дворец-резиденция Франциска I* – северное крыло замка в Блуа (крыло Франциска I), построенное в 1515–1524 гг. *Курла-Рен* в Париже – памятник ландшафтной архитектуры, аллея, проходящая вдоль берега Сены от площади Согласия до нынешнего проспекта Франклина Рузвельта (была разбита в 1616 г. по распоряжению Марии Медичи).

[3*] Т. е. набросанная Ренуаром и не опубликованная им программа общества «иррегуляристов», которое должно было объединить представителей различных видов искусств – живописцев, архитекторов, декораторов, ювелиров и т.д.

[4*] Искусство подражает деятельности природы (*лат.*).

[5*] Перевод этой цитаты из Аристотеля у Ж. Маритена (который мы и воспроизвели) является более свободным, чем русский перевод Н.В. Брагинской; в частности, термин νοῦς Маритен передает словами «интуитивный разум» (raison intuitive).

[6*] Разумение первоначал (*лат.*).

[7*] Искусства, ремесла (*греч.*).

[8*] Творчество; поэтическое искусство, поэзия (*греч.*).

[9*] Неприятные истины (*лат.*).

[10*] В том числе и автор русского перевода «Федра» А.Н. Егунов.

[11*] Рим 8: 14.

[12*] Лк 24: 13 слл.

[13*] Быт 1: 14.

[14*] *Готхильф Генрих фон Шуберт* (Schubert) (1780–1860) – немецкий врач, естествоиспытатель и философ, последователь Шеллинга; оказал заметное влияние на развитие романтизма в Германии.

[15*] Вечной философии (*лат.*). Подразумевается томизм.

[17*] Возможностным умом (*лат.*).

[17*] Чистая доска (*лат.*).

[18*] Запечатленной форме (*лат.*).

[19*] <Разумно> выраженную форму (*лат.*).

[20*] Следует принять деятельный ум Аристотеля: ведь он не утверждал, что природы чувственных вещей существуют сами по себе, обособленно от материи, в каковом случае они были бы актуально умопостигаемыми; поэтому должна быть какая-то сила, которая делает их актуально умопостигаемыми, отделяя от индивидуальной материи; и называется эта сила деятельный ум (*лат.*).

[21*] Деятельный ум... есть нечто относящееся к душе...

Так и в других совершенных естественных вещах помимо общих действующих причин есть собственные силы, которые присущи совершенным единичным вещам и исходят от общих действователей: ведь не одно только солнце порождает человека – в человеке есть человеческая порождающая сила; подобно и в других совершенных живых существах. Но в низших вещах нет ничего совершеннее человеческой души. Поэтому должно утверждать, что в ней самой есть какая-то сила,

исходящая от высшего ума, благодаря которой она способна прояснять мысленные образы (*лат.*).

[22*] Итак, в нашей душе можно обнаружить потенциальность в отношении мысленных образов, в соответствии с чем они представляют определенные вещи. Это относится к возможностному разуму, который сам по себе пребывает в потенции ко всему умопостигаемому, но определяется к тому или иному через формы (species), отделенные от мысленных образов (a phantasmatibus)(*). Можно также обнаружить в душе некую деятельную нематериальную силу, которая сама отделяет образы от материальных обстоятельств; и это относится к деятельному уму, так что деятельный ум есть как бы некая сила, сопричастная некоторой высшей субстанции, а именно Богу. Поэтому Философ и говорит (III «О душе», толк. 18), что деятельный ум – это как бы некое свойство (habitus) и свет; и в Псалм., 4, 7 сказано: «Явлен нам свет лица Твоего, Господи»(**) (*лат.*).

[23*] Ум познает умопостигаемую форму не в самой ее сущности и не через посредство какой-либо формы, а познавая предмет, коему принадлежит форма, путем некоторого размышления (*лат.*).

[24*] Отвлекаясь от телесных вещей, душа делается более способной к восприятию влияния духовных субстанций, а равно и к восприятию едва уловимых движений, остающихся в человеческом воображении от воздействий естественных причин; душа не может воспринимать все это без помех, когда она занята чувственными вещами (*лат.*).

[25*] ...Но и то и другое лучше осуществляется в спящих, нежели в бодрствующих, потому что душа бодрствующего занята внешними чувственными вещами; вследствие этого она хуже воспринимает трудноуловимые воздействия духовных субстанций, равно как и естественных причин. Что же до совершенства способности суждения, то разум сильнее в бодрствующем, нежели в спящем (*лат.*).

[26*] *Данте Алигьери.* Чистилище (Песнь IX, 7–18):

И ночь означила двумя шагами
В том месте, где мы были, свой подъем,
И даже третий поникал крылами,

Когда, с Адамом в существе своем,
Я на траву склонился, засыпая,
Там, где мы все сидели впятером.

В тот час, когда поет, зарю встречая,
Касатка, и напев ее тосклив,
Как будто скорбь ей памятна былая,

И разум наш, себя освободив
От дум и сбросив тленные покровы,
Бывает как бы веще прозорлив...

(Пер. М. Лозинского)

(*) В переводе терминов species и phantasmata мы следуем Маритену (formes; images). В русских переводах из Фомы Аквинского встречаются и другие варианты, в частности: species – «образы», phantasmata – «наглядные представления».

(**) Ps. iuxta LXX. В синодальном издании Библии: «Яви нам...» (по Ps. iuxta Hebr.).

Глава IV
Творческая интуиция и поэтическое познание

У единого корня способностей души

1. В предыдущей главе я привел некоторые общие сведения о существовании в нас духовного бессознательного, или предсознательного, обладающего специфическим отличием от автоматического, или фрейдистского, бессознательного, хотя они могут взаимодействовать между собой. Я высказал мысль, что именно в этой полупрозрачной духовной тьме – первоисточник поэзии и поэтического вдохновения. И опирался я на воззрения св. Фомы Аквинского относительно структуры интеллекта и на его представление о предсознательной интеллектуальной активности, от которой зависит возникновение идей.

Теперь я опять-таки предпошлю исследованию поэтической, или творческой, интуиции некоторые философские соображения, заимствованные у св. Фомы. Соображения эти касаются того, каким образом из души эманируют способности, благодаря которым осуществляются различные функции жизни – жизни биологической, чувственной, мыслительной. Когда уже существует человеческая душа, существуют, конечно, и ее природные способности; что же до их применения, то вначале проявляются способности, обеспечивающие питание (только они одни и действуют в эмбрионе); затем чувственные способности, далее – способности мыслительные. Но в самый момент сотворения души есть определенный порядок – касающийся первенства не во времени, а по природе – в том, каким образом они проистекают, или эманируют, из сущности души[1]. Св. Фома указывает, что согласно этому порядку природного первенства наиболее совершенные способности эманируют прежде остальных; он прибавляет (положение, для меня особенно важное), что в этой онтологической последовательности одна способность, или потенция, исходит из сущности души *при посредстве или при условии другой* – эманирующей прежде нее[2]. Ибо наиболее совершенные способности составляют первопричину или основание других, так как они являются одновременно их целью и их «активным началом»,

или действительным источником их существования. Не ум существует ради чувств, а чувства, будучи, как говорит св. Фома, «неким несовершенным сопричастием ума», существуют ради ума. Значит, в порядке их природного происхождения чувства можно, так сказать, возвести к интеллекту, иными словами, они эманируют из сущности души через интеллект.

Следовательно, надо признать, что воображение исходит, или проистекает, из сущности души через посредство интеллекта, а внешние чувства исходят из сущности души через посредство воображения. Ибо они существуют в человеке, чтобы служить воображению, а через воображение – интеллекту.

2. Должен сознаться, что я питаю слабость к разного рода схемам. Надеюсь, та, при помощи которой я представлю здесь порядок эманации способностей, поможет мне прояснить вопрос, как бы ни была она бедна в смысле абстрактности изображения.

Вершина представляет сущность души. Верхний конус – скажем так – представляет Интеллект, или Разум, первым эманирующий из души. Второй конус, выступающий из первого, представляет Воображение, эманирующее из души через посредство Интеллекта. Третий, выступающий из второго, представляет Внешние чувства, эманирующие из души через посредство Воображения.

Первый круг представляет мир Понятий и Идей в состоянии эксплицитной сформированности или, если угодно, концептуализированные внешние проявления Разума. Это область операций понятийного, логического, дискурсивного Разума.

Второй круг представляет мир Образов в состоянии эксплицитной и определенной сформированности или, если хотите, упорядоченные внешние проявления Воображения. Это мир созданий Воображения, постольку, поскольку оно активизируется через актуальное действие внешних чувств, привязано к нему и получает от него свое единство, – иначе говоря, поскольку Воображение участвует в процессе чувственного восприятия и используется для практических целей в повседневной деятельности человека, пребывающего в состоянии бодрствования.

Третьим кругом представлены интуитивные данные, доставляемые Внешним Ощущением (которое, будучи само по себе почти бессознательным, становится чувственным восприятием, когда оно интерпретируется и структурируется с помощью памяти, воображения и других «внутренних чувств»).

Эти три конуса не пусты; подразумевается, что каждый из них наполнен жизнью и активностью того начала, которое он символизирует. И не следует ограничивать жизнь и активность Интеллекта, или Разума, кругом концептуализированных внешних про-

явлений Разума. Речь идет о мощном динамизме, исходящем из самого средоточия души и достигающем предела в этом круге.

Точно так же не следует ограничивать жизнь и активность Воображения кругом его упорядоченных внешних проявлений. В действительности речь здесь идет о мощном динамизме, который, развиваясь в глубинах души в двух направлениях – вверх и вниз, – достигает в этом круге предела.

Что касается жизнедеятельности внешних чувств, то она, естественно, осуществляется на уровне интуитивных данных, доставляемых Ощущением, – там, где дух вступает в соприкосновение с внешним миром. Но в глубинах души она распространяется по направлению вверх; и все, что она получает от внешнего мира, все, что схватывает чувственное восприятие, все сокровища этого благоуханного, многозвучного и многокрасочного Египта пролагают себе дорогу и доходят до центральных областей души[3].

Наконец, пунктирной линией можно отграничить область того, что я назвал Духовным Бессознательным или Предсознательным. Другая пунктирная линия указывает зону Животного, или Автоматического, Бессознательного. Итак, мы отразили тот факт, что эти две темные области могут вмещать в себе понятия и идеи, равно как и образы и чувственные восприятия. Что до образов, то их можно рассматривать в трех различных состояни-

ях. Они могут принадлежать либо к области сознания (находясь, например, в месте *a*), либо к области Автоматического Бессознательного (*b*), либо к области Духовного Предсознательного (*c*). Об этом нам нужно будет вспомнить впоследствии.

3. Вот что изображено на схеме. Для нас важен тот факт, что есть общий корень всех способностей души, корень, скрытый в духовном бессознательном, и что в духовном бессознательном есть корневая активность, в которой совместно участвуют мышление и воображение, а равно и другие способности: желать, любить, испытывать эмоции. Способности души объемлют одна другую, мир чувственного восприятия входит в мир воображения, а тот, в свою очередь, входит в мир мышления. И все эти способности в человеческом уме стимулируются и активизируются светом просветляющего интеллекта. Причем, согласно субординации целей и требований природы, два первых мира тяготеют к миру мышления и существуют ради более возвышенного блага этого мира; и постольку, поскольку воображение и чувства не отрезаны от интеллекта животным, или автоматическим, бессознательным – стихией, где они сами по себе ведут первобытную жизнь, – они возвышены у человека до подлинно человеческого состояния, в котором они определенным образом причастны интеллекту и действие их как бы проникнуто мышлением.

Но в духовном бессознательном жизнь ума не сводится к подготовке и созданию инструментов рационального познания и к тому процессу образования понятий и идей, проанализированному в конце предыдущей главы, который оканчивается на уровне концептуализированных проявлений разума. Есть у интеллекта и другая жизнь; в этой жизни он пользуется другими ресурсами и другими резервами витальности и является свободным – он свободен от функции порождения отвлеченных понятий и идей, свободен от труда рационального познания и от дисциплины логического мышления, свободен от регуляции человеческих действий и от руководства человеческой жизнью, свободен от законов познаваемой и фиксируемой наукой и дискурсивным разумом объективной действительности. Но, как мы видим по крайней мере у некоторых существ, удостоившихся чести (или имеющих несчастье) быть избранными, свобода эта – не свобода случая; свободная жизнь интеллекта есть также познавательная и продуктивная жизнь, она подчинена внутреннему закону распространительности и щедрости, который требует проявления творческой способности духа; ее организующее и одушевляющее начало – творческая интуиция. Именно здесь, в этой свободной жизни ума, включающей в себя и свободную жизнь воображения, у единого

корня способностей души, в бессознательном духа, я полагаю, берет свой источник поэзия[4].

Таким образом, свобода поэзии сходна, как заметил Платон, со свободой ребенка, свободой игры и свободой грезы. Однако она не совпадает ни с одним из этих видов свободы. Свобода поэзии – это свобода творческого духа.

И так как поэзия рождается в тех глубинах духовной жизни, где способности души действуют в единстве, она заключает в себе непреложное требование целостности, или полноты. Поэзия не плод одного лишь ума или одного только воображения. Она исходит от человека в его целостности: от чувств, воображения, интеллекта, любви, влечения, инстинкта – словом, и от плоти и крови, и от духа. И первая обязанность поэта – с готовностью возвращаться к тому скрытому месту, близкому к средоточию души, где эта целостность существует как творческий источник[5].

Поэтическая интуиция

4. Итак, когда мы доходим до поэзии, мы должны признать, что в духовном бессознательном интеллекта, у единого корня способностей души, независимо от процесса, направленного на познание посредством отвлеченных понятий и идей, существует нечто, что является допонятийным или не-понятийным и, однако, пребывает в состоянии определенной интеллектуальной актуализации: это, следовательно, не просто подготовка к понятию, как species impressa, о которой я говорил в предыдущей главе, – это семя иного рода; оно не устремлено к понятию, которое надлежит сформировать; оно уже есть некоторая форма или некоторый интеллектуальный акт, полностью детерминированный, хотя и окутанный мраком духовного бессознательного. Это значит, что здесь мы достигли познания в актуальном состоянии, но не понятийного характера.

Таким образом, нам нужно прояснить проблему сущности того рода познания, который включен в поэтическую деятельность.

Очевидно, что речь идет не о том предварительном (теоретическом) познании – к какой бы области человеческого опыта и человеческой культуры оно ни принадлежало, – которое *предполагается* искусством и поэзией и которое снабжает их внешним материалом, собираемым и переплавляемым в тигле творческих способностей.

Мы сейчас рассматриваем особый, неотъемлемый от поэзии род познания, имманентный и *консубстанциальный* поэзии, единый с самой ее сущностью.

Первым ориентиром здесь может послужить понятие, к которому я уже обращался, – понятие свободного творческого начала духа. У ремесленника творческое начало духа как бы связано или подчинено какой-то частной цели – удовлетворению некоторой частной потребности. У поэта же оно свободно, ибо оно стремится лишь порождать в прекрасном, а прекрасное, будучи трансценденталией, допускает бесчисленное множество возможных воплощений и предоставляет неограниченную возможность выбора. В этом отношении поэт – как бог. И чтобы раскрыть основные черты, присущие поэзии, лучше всего обратить мысли к Первому Поэту.

Творческая идея Бога, именно потому, что она является творческой, не заимствует ничего от вещей, поскольку таковые еще не существуют. Она ни в каком смысле не *формируется* создаваемым ею объектом, а выступает исключительно *формообразовательной* и *формирующей*. И тем, что выразит или проявит себя в сотворенных вещах, будет только сам их Творец, чья трансцендентная Сущность таинственным образом означена, расплывчато и фрагментарно, созданиями, как ее ущербными подобиями и сотворенными сопричастиями. Разум Бога определяется и специфицируется не чем иным, как только Его собственной Сущностью. Познавая самого себя в акте мышления, тождественном самой Его сущности и существованию, Он познает свои творения, которые существуют во времени и имели начало во времени, но которым Он дает бытие в вечном свободном акте.

Таков высший аналог поэзии. Поэзия участвует в свободной творческой деятельности духа. И потому она предполагает интеллектуальный акт, не формируемый вещами, а по сути своей формообразующий и формирующий. Но – увы! – совершенно очевидно, что поэт – очень мелкое божество. Он не познает самого себя. И его творческое видение самым жалким образом зависит от внешнего мира и от бессчетного множества форм и прекрасных вещей, уже созданных людьми; от огромного количества знаний, усвоенных поколениями, и от системы знаков, принятой его народом и передаваемой посредством изобретенного до него языка. Однако ему суждено, невзирая ни на что, подчинять все эти чуждые элементы своим собственным замыслам и проявлять в своем творчестве собственную субстанцию.

Здесь мы видим, насколько существенна для поэзии субъективность поэта. Сказанное мной не имеет никакого отношения к неиссякаемому потоку поверхностных эмоций, в которых сентиментальный читатель узнаёт свои стереотипные томления; такие эмоции отчаянно выплескивали на нас многие поколения поэтов в виршах к неверной Возлюбленной. Я подразумеваю

субъективность в ее глубочайшем онтологическом смысле, т. е. ту субстанциальную целостность человеческой личности как особого мира, которая в силу духовности души способна поддерживать себя через свои имманентные акты и которая среди всех субъектов, познаваемых ею как объекты, постигает лишь себя самое в качестве субъекта. Подобно тому как божественное творение предполагает знание Богом своей собственной сущности, поэтическое творчество предполагает, как абсолютно первое условие, постижение поэтом своей собственной субъективности ради созидания. Цель поэта не в том, чтобы познать самого себя. Он не гуру. Прийти через пустоту к интуитивному переживанию существования *Я*, Атмана[1*] в его чистой и полной актуальности – специфическая цель естественной мистики, но не поэзии. Насущная потребность поэта – созидание; но он не может созидать, не проходя сквозь врата познания своей субъективности, каким бы темным ни было это познание. Потому что поэзия включает, прежде всего, интеллектуальный акт, который по своей сущности является творческим и формирует нечто в бытии, вместо того чтобы быть формируемым вещами, – а что же может выражать и обнаруживать подобный акт, создающий произведение, как не само бытие и субстанцию творца? Таким образом, чем ближе творения живописца, скульптора, музыканта или поэта к истокам поэзии, тем больше раскрывают они, в том или ином виде, субъективность их создателя.

5. Однако субстанция человека темна для него самого. Мы познаем свою душу только в текучей множественности связанных с нею преходящих феноменов, более или менее явственно затронутых рефлективным сознанием, – но они лишь делают загадку еще более трудной и оставляют нас в еще большем неведении относительно сущности нашего *Я*. Человек не знает своей собственной субъективности. Или же если знает, то без сколько-нибудь уловимой формы, ощущая ее просто как благостный обволакивающий мрак. Я думаю, это и подразумевал Мелвилл, заметив, что «человек может добиться полного самосознания только тогда, когда веки его сомкнуты, будто именно тьма – родная стихия нашего существа»[6]. Субъективность *как таковая* невыразима в понятиях; это неисследимая бездна. Как же может она открыться поэту?

Поэт не познает себя в свете своей собственной сущности. Поскольку человек воспринимает себя самого лишь в отраженном виде, через свое познание мира вещей, он остается пустым для самого себя, если не преисполняется миром; поэт познает себя лишь при условии, если вещи отзываются в нем и в нем вместе с ним самим пробуждаются ото сна[7]. Иными словами, первое

требование поэзии: смутное познание поэтом своей собственной субъективности – неотделимо от другого требования: постижения поэтом объективной реальности внешнего и внутреннего мира, не посредством понятий и понятийного познания, а посредством темного познания, которое я дальше охарактеризую как познание через аффективное единение.

Отсюда – сложность положения поэта. Если ему внятны заветные слова и секреты, что нашептываются вещами, если он улавливает реальности, соответствия, зашифрованные послания в самой сердцевине актуального существования, если он постигает на небе и на земле больше, чем мечтает постичь наша философия, то вовсе не потому, что он знает все это в обычном смысле слова «знать»: все это он воспримлет в темных тайниках своих переживаний[8]. Все, что поэт различает и разгадывает в вещах, он разгадывает и различает не как *иное*, нежели он сам, как того требует закон умозрительного познания, а, наоборот, как неотделимое от него и от его эмоции и, по сути, тождественное ему самому.

Присущая ему творческая интуиция – это смутное угадывание своего собственного *Я* и вещей в познании через единение, или через соприродность, рождающемся в духовном бессознательном и приносящем свой плод только в произведении. Таким образом, семя познания, о котором я говорил выше, – то, что содержится в духовном мраке свободной жизни интеллекта, – изначально устремлено к своего рода откровению: не к открытию Übermensch'a, или всемогущества человека, как полагают сюрреалисты, а к более скромному, виртуально заключенному в маленьком лучезарном облачке неодолимой интуиции одновременному откровению *Я* поэта и какого-то проблеска реальности в сотворенном Богом мироздании; проблеска, внезапно возникающего в своей незабываемой индивидуальности, но бесконечного в своих значениях и своей аллюзивной способности –

> To see a World in a Grain of Sand,
> And a Heaven in a Wild Flower.

«В песчинке вселенную видеть, небо в цветке лесном»[2*].

Таков ответ, данный философским анализом на вопрос, который был поставлен нашей рефлексией под конец чисто описательного или индуктивного исследования, проведенного в I главе этой книги. Мы отмечали там, что искусство Востока, повернутое единственно только к Вещам, тем не менее смутно открывает одновременно с Вещами (и именно в той мере, в какой ему действительно удается их открыть) творческую субъектив-

ность художника; и что, напротив, западное искусство, обращая все большее внимание на художническое *Я*, тем не менее смутно открывает одновременно с творческим *Я* (и именно в той мере, в какой ему действительно удается его открыть) запредельную явлениям реальность и скрытое значение Вещей. Мы пришли тогда к заключению, что основой творческого акта должен быть совершенно особый интеллектуальный процесс, своего рода переживание или познание, не имеющее параллели в логическом разуме и позволяющее смутно угадывать вместе и Вещи, и человеческое *Я*.

Теперь мы воспользуемся в своих целях самосознанием, которое выработалось в современном искусстве и поэзии благодаря развитию рефлективного начала и которое побуждает поэтов утверждать, вслед за Пьером Реверди, что «ценность произведения зависит от мучительного соприкосновения поэта со своей судьбой»[9]. Наша задача – осмыслить в философских понятиях, каким образом и почему происходит названный выше процесс. Непосредственное исследование внутреннего функционирования интеллекта в его допонятийной жизни убеждает нас в том, что поэтическая интуиция и поэтическое познание – это одновременно одно из основных проявлений духовности человеческой природы и одно из главнейших требований творческой способности духа, питаемой воображением и эмоцией[10].

Природа поэтического познания

6. Выше я употребил выражение «познание через соприродность». Оно соотносится с одним фундаментальным различением у св. Фомы Аквинского[11]. Согласно св. Фоме, есть два различных способа судить о нравственной добродетели, например о стойкости. С одной стороны, мы можем иметь в уме этическое знание, понятийное и рассудочное знание о добродетелях, позволяющее нам чисто интеллектуально сообразоваться с нравственными истинами. В этом случае если нас спросят о стойкости, то, чтобы дать правильный ответ, нам достаточно будет вглядеться и вникнуть в умопостигаемые объекты, содержащиеся в наших понятиях. Философ, сведущий в науке о нравственности, может не быть добродетельным человеком и, однако, знать о добродетелях все.

С другой стороны, мы можем обладать этой добродетелью в своем волевом начале, связанном со способностью желания, воплощать ее в себе и таким образом быть в согласии с нею или иметь единую с нею природу в самом своем существе. Тогда, если нас спросят о стойкости, мы дадим правильный ответ уже не вследствие знания, а вследствие склонности, вглядываясь и вникая в

то, что́ мы есть, в собственные склонности и предрасположения. Добродетельный человек может быть вовсе несведущим в моральной философии, но тоже все знать о добродетелях (и, без сомнения, знать еще лучше), – через соприродность.

Знания через единение или склонность, соприродность или симпатию интеллект достигает не один; ему содействуют аффективные склонности и расположения воли, направляющие и формирующие его. Это не рассудочное знание, приобретаемое в результате понятийной, логической и дискурсивной деятельности разума. Но это истинное и действительное знание, хотя и смутное и, быть может, безотчетное.

Св. Фома объясняет таким образом различие между тем знанием божественной реальности, которое приобретается с помощью теологии, и тем, которым мы обязаны мистическому опыту. Духовный человек, говорит он, знает божественное через склонность или соприродность: не только потому, что изучил его, но и потому, что переживает его в себе, как сказано у Дионисия[12].

Познание через соприродность играет огромную роль в человеческой жизни. Современные философы упускают его из виду, тогда как в прошлом ученые уделяли ему большое внимание и основывали на нем всю свою теорию богоданного созерцания. Я думаю, что сейчас важно восстановить его в достоинстве и признать за ним первостепенную роль в таких областях, как морально-практическое знание и естественный либо сверхъестественный мистический опыт, – а также в области искусства и поэзии. Поэтическое знание, с моей точки зрения, есть вполне определенный вид знания через соприродность – можно сказать, что это аффективное знание через соприродность, которое относится в основном к творческой способности духа и стремится выразить себя в произведении. Так что в подобном знании создаваемый объект – стихи, картина, симфония – в своем самостоятельном существовании в качестве особого мира играет ту же роль, какая в обычном знании принадлежит понятиям и суждениям, т. е. внутренним продуктам ума.

Отсюда следует, что поэтическое знание полностью выражается только в созданном произведении. В уме поэта поэтическое знание возникает бессознательным или предсознательным образом, оно являет себя сознанию порой почти неощутимо, хотя и властно, со всей своей неотразимостью, через эмоциональное и одновременно интеллектуальное потрясение или через опытную апперцепцию, которая предупреждает о его существовании, но не выражает его.

7. Этот вид знания через соприродность достигается, я полагаю, при посредстве эмоции. Поэтому людям, в том числе нередко

и самим поэтам, на первый взгляд кажется, будто поэт – как Ахав из «Моби Дика»: «Вот пища для размышлений, будь у Ахава время размышлять; но Ахав никогда не думает, он только чувствует, только чувствует; этого достаточно для всякого смертного. Думать – дерзость. Одному только Богу принадлежит это право, эта привилегия»[13]. Но такое представление ошибочно. Поэт тоже размышляет. И поэтическое знание исходит от интеллекта, от интеллектуального начала в самом подлинном, сущностном смысле, хотя и неизбежно опосредуется чувствованием – обязательно чувствованием[14]. Пусть меня поймут правильно! Я отнюдь не проповедую чисто эмоциональную или сентиментальную теорию поэзии. Во-первых, я говорю об определенном типе познания, а эмоция не познает: познает ум, как в этом роде познания, так и во всех остальных. Во-вторых, эмоция, о которой я веду речь, не имеет ничего общего с той «неразвитой и чисто субъективной эмоцией», посторонней для искусства, о которой я упоминал в I главе[15]. Это не эмоция, выражаемая или *описываемая* поэтом, эмоция-*вещь*, сырье или материал для создания произведения; это и не дрожь поэта, через стихи «передающаяся» читателю. Это эмоция-*форма*, которая, составляя одно с творческой интуицией, дает форму стихотворению[4*]; так же как идея, она является *интенциональной*, т. е. несет в себе бесконечно больше, нежели она сама. Я понимаю слово «интенциональный» в томистском смысле[16], вновь введенном Брентано и Гуссерлем в современную философию; употребляемое в таком смысле, оно обозначает чисто направленностный модус существования, в каком та или иная вещь – например, познаваемый объект – представлена, нематериальным или надсубъективным образом, в «орудии»: например, в идее, которая, поскольку она детерминирует акт познания, есть чистая нематериальная направленность, или intentio, на объект[17].

Но как эмоция может быть возведена на уровень интеллекта, как она может, так сказать, занять место понятия, став для ума определяющим средством, орудием постижения реальности?

Это непростой вопрос, как и все вопросы того же рода, касающиеся приложения общей идеи познания через соприродность к различным частным областям, где применяется этот тип познания. Я думаю, что для всех случаев, когда душа «скорее переживает вещи, нежели изучает их» и на опыте приобретает знание их сообразно тому, как они отзываются в ее субъективности, мы должны выяснить специфический способ, каким следует аналогически применять великое понятие, разработанное св. Хуаном де Санто-Томасом относительно мистического познания: «amor transit in conditionem objecti» – любовь переходит в состояние интенционального средства объективного постижения. Я сказал бы,

что в поэтическом познании эмоция переносит реальность, переживаемую душой, – в песчинке вселенную – в глубину субъективности и духовного бессознательного интеллекта, потому что у поэта, в отличие от других людей (особенно тех, кто попал в тиски цивилизованной жизни), душа, так сказать, в большей степени располагает собой и сохраняет запас духовности, не поглощенный ее внешней активностью и действием ее способностей. И этот глубоко спрятанный неистраченный запас духа, будучи неиспользованным, есть как бы сон души; но, так как он принадлежит духу, душа пребывает в состоянии виртуального бодрствования и жизненного напряжения, вследствие виртуального возвращения духа к самому себе и ко всему, что он в себе содержит. Душа дремлет, но сердце ее бодрствует; не тревожьте ее сон...

Предположим теперь, что в глубинах такого сна, втайне настороженного, и в таком духовном напряжении возникает эмоция (какова бы ни была эта эмоция, важно то, что́ ее воспримет). Она будет, с одной стороны, распространяться на всю душу целиком, проникать все ее существо, и сделает соприродными душе, затронутой этой эмоцией, некоторые аспекты вещей. С другой стороны, эмоция, впадая в живые источники, будет принята жизненным началом ума, – я подразумеваю ум, пронизанный рассеянным светом Просветляющего Интеллекта и виртуально обращенный ко всей богатой жатве опыта и памяти, собранной в закромах души, ко всему миру текучих образов, воспоминаний, ассоциаций, чувств и желаний, которые подспудно теснятся в субъективности и которые теперь всколыхнутся. И для эмоции, определенным образом располагающей и склоняющей, как я уже сказал, всю душу целиком, достаточно быть принятой неопределенным жизненным созидательным началом духа, где она пронизывается светом Просветляющего Интеллекта: тогда, оставаясь эмоцией, она становится – касательно тех аспектов вещей, что находятся в отношении сродства или подобия с душой, которую она проникает, – орудием ума, выносящего суждения через соприродность, и в процессе этого познания через *сходство* между реальностью и субъективностью она выполняет функцию не-понятийной внутренней детерминации ума в его предсознательной деятельности. Так она переходит в состояние объективной интенциональности; она одухотворяется, она становится интенциональной, т. е. передающей, в состоянии нематериальности, нечто отличное от нее самой[18]. Она становится для интеллекта определяющим средством или орудием, с помощью которого смутно улавливаются и познаются вещи, впечатлевшие в душу эту эмоцию, и другие, более глубинные, незримые вещи, содержащиеся в

них или связаные с ними, состоящие в невыразимом соответствии, в тесном союзе (coaptation) с душою, охваченной такой эмоцией, и отзывающиеся в ней.

Только через посредство этой одухотворенной эмоции в бессознательном духа рождается поэтическая интуиция, которая в себе самой есть интеллектуальное озарение. В определенном смысле она, как уже говорилось, является привилегией душ, у которых область грез и обращенной внутрь природной духовности, не прилагаемой к человеческим делам, особенно велика. В другом же смысле, поскольку она эманирует от глубоко естественной способности человеческого духа, надо признать, что к ней потенциально способно всякое человеческое существо: среди тех, кому она неизвестна, многие в действительности подавили или даже убили ее в себе. Отсюда их инстинктивная озлобленность против поэта.

Сама по себе поэтическая интуиция происходит от естественного и в высшей степени спонтанного движения души, которая ищет самое себя, сообщаясь с вещами в качестве духа, наделенного чувствами и страстями. И бывает, что именно в зрелом возрасте, когда человеческий дух, вскормленный опытом и страданием, обращается к себе самому, он во всей полноте испытывает тот сладостный сон, в котором пробуждается поэтическая интуиция, – сон, существующий также, в ином виде и с терпким привкусом незрелого плода, у ребенка или первобытного человека. Поэтическое познание столь же естественно для нашего духа, как возвращение птицы в свое гнездо, и вместе с духом целый мир возвращается в таинственное обиталище души. Ибо содержанием поэтической интуиции является одновременно и реальность сущих в мире вещей, и субъективность поэта; и то и другое смутно передается посредством интенциональной, или одухотворенной, эмоции. Душа познается в переживании мира, а мир – в переживании души, и это знание не знает само себя. Такое познание в действительности существует не ради того чтобы знать, а ради того чтобы творить. Оно стремится только к созиданию.

«Я – это другой», – говорил Рембо. В поэтической интуиции объективная реальность и субъективность, мир и целое души сосуществуют неотделимо друг от друга. Чувство и ощущение возвращаются тогда сердцу, волнение крови – духу, переживание – интуиции. И от витальной, хотя и не понятийной, актуализации интеллекта все способности души актуализируются, таким образом, в самом своем корне[19].

Сопровождающие данную главу Тексты без комментариев представляются мне показательными в этом отношении. Я думаю, что, читая тексты, объединенные под цифрой II, лучше, чем

из любого философского доказательства, можно увидеть, как в стихотворении открывается субъективность поэта (но открывается вместе с вещами); читая тексты группы III – как открывается в стихотворении *иное*: вещи, сущие в мире и в интеллекте, и их значения (но вместе с субъективностью); и наконец, как в этом едином *и в то же время* двойственном откровении все проистекает из начальной творческой интуиции, рождающейся в душе поэта под воздействием определенной эмоции.

Непосредственный, интуитивный, контакт с любым подлинным произведением живописи, скульптуры, архитектуры или музыки, обладающим духовной глубиной и несущим в себе заветную мысль, приносит нам такое же свидетельство.

Познавательный характер поэтической интуиции

8. Я хотел бы прибавить еще некоторые замечания, чтобы осветить главные аспекты понятия поэтической интуиции.

Полагаю, для этого нужно сначала разделить то, что есть в поэтической интуиции от творчества, и то, что в ней есть от познания; ведь она – и творческая и познавательная одновременно, и ее можно рассматривать как в ее творческой функции и, стало быть, по отношению к созданию произведения, так и в ее познавательной функции и, стало быть, по отношению к тому, что *постигается* ею.

В первую очередь рассмотрим поэтическую интуицию в качестве познавательной. Она познает, как мы убедились, одновременно реальность вещей и субъективность поэта. Можно ли попытаться более точно охарактеризовать эту «реальность вещей»? Иными словами, каков *объект* поэтической интуиции? Но слово «объект» здесь не вполне корректно, поскольку вещи объективируются в понятии, а в поэтической интуиции понятия нет, следовательно, нет и объективации. Поэтому поставим вопрос так: каково *постигаемое* поэтической интуиции?

Ответ уже содержался в предшествующих размышлениях о поэтическом познании: поэтическая интуиция направлена не на сущности, так как сущности выделяются из конкретной реальности в понятии, в общей идее, и исследуются рассудком; они служат объектом умозрительного познания, они не составляют «постигаемого» поэтической интуиции. Поэтическая интуиция направлена на конкретное существование как соприродное душе, проникнутой определенной эмоцией, т. е. она всегда направлена на какое-то единичное сущее, на какую-то конкретную и сложную индивидуальную реальность во всей силе ее внезапного самоутверждения и в совершенной неповторимости ее прохож-

дения во времени. Это мимолетное движение дорогой руки – оно существует одно мгновенье, оно исчезнет навсегда и будет храниться лишь в памяти ангелов, храниться над временем. Поэтическая интуиция схватывает его на лету в тщетной попытке увековечить его во времени. Но она не останавливается на этом конкретном сущем; она идет дальше – несоизмеримо дальше. Именно потому, что у нее нет выраженного в понятии объекта, она стремится и простирается в бесконечность, она стремится ко всей бесконечной реальности, вовлеченной во всякое единичное сущее, – будь то скрытые свойства бытия, предполагаемые тождеством единичного сущего и его экзистенциальными отношениями с другими вещами, или же другие реальности, все другие аспекты или образования бытия, рассеянные по всему мирозданию, в которых есть основа для установления какой-то идеальной связи с этим единичным сущим и которые это сущее передает духу, когда оно улавливается через свой отзвук в духовно пробужденной субъективности и через свое единение с нею.

Таково, как мне думается, «постигаемое» поэтической интуиции: единичное сущее, отзывающееся в субъективности поэта, вместе со всеми другими реальностями, резонирующими в этом сущем, которые оно передает по типу знака.

Таким образом, справедливо, что поэзия, как говорил Аристотель, «философичнее истории»[20]. Конечно же, не в отношении способа познания, ибо способ этот сугубо экзистенциальный и то, что постигается, постигается как невыразимое в понятиях, а в отношении самого постигаемого объекта, который превосходит случайное – не просто фактом своего существования, а именно своей бесконечной открытостью богатствам бытия, и как знак этой открытости. Потому что поэтическая интуиция делает вещи, которые она постигает, прозрачными и живыми, открывая в них бесконечные горизонты. Постигаемые благодаря поэтическому познанию, вещи преисполнены значения и изобилуют смыслами.

Вещи – не только то, что они суть. Они беспрестанно выходят за свои пределы и отдают больше того, что в них есть, так как их со всех сторон пронизывает активизирующий импульс Первой Причины. Они и лучше, и хуже себя самих, потому что бытие преизобилует, а небытие притягивает к себе то, что происходит из небытия. Так они сообщаются между собой бесчисленными способами, посредством бесчисленных действий и контактов, взаимных влечений и разрывов. Это сообщение в существовании и в том духовном потоке, откуда исходит существование, составляет в вещах как бы тайну творческих источников; быть может, в конечном счете это и есть то, что поэт

воспримлет, и переживает в себе, и постигает во мраке своего собственного *Я*, или познает как непознаваемое[21].

9. Перейдем теперь к другой познавательной функции поэтической интуиции, которой она обладает потому, что смутно открывает субъективность поэта. Долго останавливаться на этом нет необходимости. Ясно, что поэтическая интуиция наполнена субъективностью поэта, так же как и постигаемой вещью, поскольку постигаемая вещь и субъективность познаются совместно в одном и том же смутном переживании и постигаемое постигается лишь через свой аффективный отзвук в субъективности и через свое единение с нею. Более того, мы видели, что именно с целью выразить субъективность поэта в произведении, исходящем от творческого начала духа, осуществляется постижение вещей, одновременно с пробуждением субъективности к самосознанию. Мы можем, следовательно, сказать, что в конечном результате, достигаемом поэтической интуицией, *самое непосредственное* – это переживание сущих в мире вещей, потому что для человеческой души естественно познавать вещи прежде познания самой себя; но *самое главное* – это переживание своего *Я*, потому что именно через пробуждение субъективности к самосознанию эмоция, принятая в полупрозрачной тьме свободной жизни интеллекта, становится интенциональной и интуитивной, иными словами, делается определяющим орудием познания через соприродность.

10. Наконец, что касается произведения, то оно тоже будет, в нерасторжимом единстве – как и поэтическая интуиция, от которой оно исходит, – одновременным откровением субъективности поэта и постигаемой им благодаря поэтическому познанию реальности.

Будь то картина или стихи, произведение есть созданная вещь – только в нем одном поэтическая интуиция достигает объективации. И оно всегда должно сохранять свою собственную существенность (consistance) и свое достоинство *объекта*. Но вместе с тем оно есть знак – одновременно *прямой знак* выведанных у вещей тайн, некой неотразимой истины их природы или участи, постигнутой в необъятном мире, и *обращенный знак* субъективного мира поэта, его смутно открываемого субстанциального *Я*. И так же как вещи, улавливаемые поэтической интуицией, преисполнены значения, так же как бытие изобилует знаками, равным образом и произведение, в свою очередь, будет изобиловать значениями; оно будет выражать больше того, что́ оно есть, и в одном лике сразу откроет духу вселенную:

> Прекрасно, если б одному лицу
> Все имена земные отвечали[22].

Произведение представит нашему взору помимо себя самого нечто иное, отличное от него, и другое, и третье, – и так до бесконечности, в бессчетных зеркалах аналогии. По закону своеобразного поэтического распространения Беатриче, оставаясь той женщиной, которую любил Данте, силою знака есть также озаряющий свет. София фон Кюн, оставаясь покойной невестой Новалиса, есть также влекущий его призыв Бога.

Таким образом поэзия овладевает потаенными смыслами вещей и еще более потаенным, объемлющим все остальные, смыслом смутно открываемой субъективности, чтобы вложить их в материю, которую предстоит сформировать. И все эти смыслы, прозреваемые в вещах, вместе с объединяющим, более глубоким и более витальным смыслом признания творческой субъективности составляют единый полный и сложный смысл, благодаря которому произведение *существует*, – это и есть то, что мы назвали в предыдущей главе поэтическим смыслом произведения.

11. Требует ли поэтическая интуиция живописца в сопоставлении с той, что присуща поэту, каких-то особых замечаний? Конечно, у живописца и у поэта поэтическая интуиция обнаруживает одни и те же главные черты, но тут, однако, есть различия, на мой взгляд, имеющие немаловажное значение. Реальность, с которой сталкивается поэт, – это тот же объект ума, стихия Бытия в ее абсолютной всеобщности, тогда как реальность, предстоящая живописцу, – это универсум видимой материи, Телесного Бытия: только через материальный мир живописцу является стихия Бытия в ее бесконечности. Мир живописца – это, прежде всего, мир зрительных ощущений и одновременно мир интеллекта.

Поэтому, чтобы охарактеризовать поэтическую интуицию живописца, сначала нужно вспомнить, что он пленник природы, он с нею связан, он не может бежать от нее. «Нельзя противоречить природе», – говорил сам Пикассо, и все художники скажут вам то же самое. Но, согласно моим предыдущим замечаниям[23] (я хотел бы их тут повторить, придавая им теперь всю полноту философского значения), живописец созерцает природу не как отрешенную вещь-в-себе, которую надо копировать, подражая ей в ее внешних аспектах. Он созерцает природу как некую творческую тайну и пытается подражать ее загадочным произведениям, ее внутренним способам созидания. Благодаря поэтической интуиции тайна эта через его глаза достигает глубин творческой субъективности, как зачаток того произведения, которое должно увидеть свет, или как ключ к нему[24]. Интеллект живописца одновременно схватывает во мраке Вещей и своего собственного *Я* некий аспект бесконечных глубин Зримого Те-

лесного Бытия как построенного, или созданного, в красках и линиях, некий аспект или элемент таинственного мира видимой материи или телесного существования, поскольку этот аспект или элемент должен принести свой плод в произведении – которое само есть, прежде всего, объект для глаза и одновременно для интеллекта[25].

Но этот процесс не может совершаться, не выходя в то же время за пределы универсума зримого телесного существования и не достигая загадочным образом бесконечного универсума Бытия и Существования. Поскольку в поэтической интуиции сама субъективность есть средство проникновения в объективный мир, то, чего ищет художник в видимых вещах, должно обладать такого же рода внутренней глубиной, как и его собственное *Я*, и такими же возможностями откровения. Схватывая какой-то аспект зримого телесного существования как некую реальность, он схватывает его также и как некий знак, посредством которого ему передаются в своей неопределимой текучести те же смыслы и соответствия, те же отзвуки и скрытые взаимосвязи, какие поэт вслепую схватывает в универсуме Бытия и в человеческом мире. Однако живописец схватывает их еще более слепо, только в качестве резонансов и обертонов. Его поэтическая интуиция открывает ему – как «оплодотворяющее начало», как ключ к созиданию – некоторые из неисчерпаемых внутренних аспектов видимой материи и вместе с ними некоторые из еще более неисчерпаемых значений, позволяющих прозревать невидимый универсум Бытия. И все это постигается путем познания через соприродность, какое бы направление ни принимал акт духовной коммуникации с сущими в мире вещами, и все это можно выразить, лишь воссоздавая эти вещи в новой видимой структуре.

Поэтому подлинная живопись, оставаясь живописью в строгом смысле слова, достигает – особенно после «освобождения», совершенного в Новое время, – определенного рода метафизической безмерности и определенного уровня интеллектуальности, близких к тем, которые характеризуют поэзию. Она приходит к этому через смутное открытие, с помощью творческой интуиции, одновременно и созидательных таинств мира видимой материи, и внутренних реальностей мира Бытия, предполагаемых либо улавливаемых по наитию.

Современная живопись стремится, как и современная поэзия, к высшему уровню интеллектуальности, она внимательна к влиянию Вещей на интуитивный разум – в той мере, в какой она привержена поэтическому познанию. Но вместе с тем современная живопись (как и современная поэзия) испытывает соблазн пойти в противоположном направлении и подвергается опаснос-

ти потеряться в чистом сенсуализме или в разнузданности поверхностного, направляемого одним только «вкусом» воображения, – постольку, поскольку она смешивает не-логический характер поэтического познания, или освобождение от понятийного разума, с полным отрицанием самого разума и мышления, утрачивая таким образом всю свою духовную или эмоциональную значимость и оставляя без внимания те «таинственные средоточия мысли», о которых говорил Гоген. Эта двойственность современной живописи представляется мне особенно наглядной и поучительной для философа.

Добавлю, что, соответственно отмеченным мной особым условиям, свидетельства живописцев о присущей им поэтической интуиции беднее свидетельств поэтов, и это неудивительно. Художники раскрывают свою душу в полотнах, а не в словах. И в части интроспекции они обычно прибегают к очень простому словарю, выбирая самые скромные (и оттого порой еще более проникновенные) слова, чтобы передать более глубокое значение, для которого они не могут подобрать подходящего выражения. Они говорят о своем «маленьком ощущении», как Сезанн[26], о своих «впечатлениях»[27], «чувствах»[28], своих «внутренних побуждениях»[29], своем «ви́дении»[30], – слово «видение» у них, вероятно, очень близкий эквивалент того, что мы называем, в философском плане, поэтической интуицией.

Есть, однако, и более знаменательные высказывания, не говоря уже о великом свидетельстве китайских художников. Мы должны понимать слова живописца или скульптора в их самом подлинном смысле, когда он рассказывает нам, что для него «все, что он видит, обладает неисчерпаемой полнотой и ценностью»[31], что он, насколько возможно, поставил «логику видимого на службу невидимому»[32], или что «художник... "видит", то есть глаз его, послушный сердцу, проникает в глубины природы»[33], или что для выражения «крупных форм», где кроется все богатство природы, «надо их любить, надо стать их частью через симпатию»[34]. Послушаем также Ван Гога: «...Вместо того чтобы пытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя»[35]; «Мне хотелось бы писать мужчин и женщин так, чтобы вкладывать в них что-то от вечности, символом которой был некогда нимб, от вечности, которую мы ищем теперь в сиянии, в вибрации самого колорита»[36]. Прислушаемся и к Пуссену, утверждающему, что «живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах»[7*] и что в произведении есть такие «слагаемые», которые «исходят только от самого художника, и перенять их невозможно». «Это золотая

ветвь Вергилия, никому не дано найти ее и сорвать, если его не ведет судьба»[37].

С другой стороны, если мои замечания верны, то понятно, что дружеские связи и общность усилий, равно как и теорий, между живописцами и поэтами, сложившиеся в особенности во времена немецкого романтизма и в эпоху Бодлера и Делакруа, несомненно, большое благо, но они могут также причинить вред и тем и другим. Кружки, где художники и поэты обмениваются идеями и чаяниями, высказывая взаимное восхищение и ревность, неоценимы для стимулирования и развития творческого инстинкта[38], но могут привести к тому, что те и другие перестанут понимать специфику подходов, присущих этим двум областям искусства. Есть опасность, что, пройдя школу художников, поэты будут видеть в стихотворении лишь чистую конструкцию из образов, а художники, побывав в школе поэтов, откажутся от той сосредоточенности на мире зримого телесного существования, которой Сезанн добивался с таким подвижническим упорством[39], и, следовательно, предадут забвению первое требование поэтической интуиции, характерной для живописи. Тогда, в поисках непосредственного доступа к миру Бытия в его абсолютной всеобщности, они будут силиться выйти за пределы живописи – но лишь затем, чтобы впасть в тот или иной род экспрессионистской литературы; если только, разочарованные и обескураженные, они не удовлетворятся каким-нибудь новым академизмом, скрывающимся за притязанием на свободу и громкими идеологическими заявлениями.

Творческий характер поэтической интуиции

12. Наши дальнейшие соображения будут относиться ко второму из двух аспектов, различаемых нами в поэтической интуиции, а именно, мы рассмотрим интуицию в качестве творческой.

С самого начала поэтическая интуиция обращена к действованию. Лишь только она возникает, с того мгновения, когда она пробуждает субстанцию поэта для нее самой и для тайны, отвечающей ей в реальности, она становится, в глубинах не-понятийной жизни ума, побуждением к творчеству. Это побуждение может оставаться виртуальным. Поскольку поэтическая интуиция составляет обычную для его духа атмосферу, поэт постоянно открыт подобным неявственным побуждениям:

> Читаешь ты уйму афиш каталогов проспектов
> поющих чуть свет
> Вот поэзия этого утра...[40] –

и они не могут все перейти в акт. К тому же поэтическая интуиция может долгое время пребывать в душе в латентном состоянии, никогда, однако же, не изглаживаясь из памяти, до того дня, когда она пробудится и принудит к творчеству. Но в момент ее пробуждения нет необходимости ни в каком дополнительном элементе, просто совершается переход к актуальному действию. Все уже содержалось в поэтической интуиции, все было дано — вся жизненная сила, вся глубина проникновения, вся мощь творческой способности, теперь актуализированной и действующей подобно стреле, направляемой силой ума; и в определенном смысле (в отношении насыщенности, — какова бы ни была привходящая роль случая в процессе развития) целокупность произведения, которое предстоит создать, уже присутствовала заранее, дана ли сейчас эта целокупность виртуально в первой строчке стихотворения, как дар от предсознательной жизни души, или же она виртуально сосредоточена в духовном зачатке романа или театральной пьесы.

Что касается созданного произведения, то, полагаю, такой элемент красоты, как *целостность*, можно сказать, связан в основном с поэтической интуицией как объективирующейся в действии или в теме[41], а такой элемент, как *сияние*, связан в основном с поэтической интуицией в ее природном, первоначальном состоянии. И потому поэтическая интуиция может проявиться с ослепительным блеском даже в произведении, которому недостает целостности, и подобные разобщенные фрагменты, проницаемые для лучей бытия, вполне могут открывать чистую сущность поэзии. Ведь нет ничего ценнее того, что добыто в открытом море поэзии, будь это даже один-единственный стих:

> Надежда светится соломинкой в закуте...[42]
>
> O Thou steeled Cognizance whose leap commits
> The agile precincts of the lark's return...[43]
>
> Odour of blood when Christ was slain
> Made all Platonic tolerance vain[44].

И я всегда предпочту хайку[9*], если оно обладает такого рода проницаемостью, объемистому трескучему опусу, осыпающему меня градом идей. Но все же поэтическая интуиция с самого начала виртуально содержит в себе и объемлет произведение как единое целое и должна пройти сквозь него как сквозь единое целое; когда она проявляется лишь фрагментарным образом, это значит, что поэт не был верен ей в своем искусстве.

13. Теперь нужно рассмотреть другую проблему. В утилитарных искусствах поэтическое знание, интуитивная эмоция не составляет духовного зачатка будущего произведения. Поэтическая интуиция может играть в них какую-то роль, – когда сюда проникает забота о красоте; но не она – главный очаг их творческой активности. Таким очагом служит то, что схоластики называли idea factiva, «творческая идея». При этом они позаботились предупредить нас, что творческая *идея* ремесленника никоим образом не есть *понятие*, так как она не является ни познавательной, ни репрезентативной, а только лишь порождающей; она направлена не к тому, чтобы сообразовать наш дух с вещами, а к тому, чтобы сообразовать некоторую вещь с нашим духом. Впрочем, схоластики никогда и не употребляли слово «идея» в смысле «понятие», как это делаем мы со времен Декарта. Итак, продолжая говорить о творческой идее ремесленника, мы не должны забывать, что термин «идея» применяется к творческой идее и к тому, что мы обычно называем идеями, чисто аналогически. Творческая идея ремесленника – это некая интеллектуальная форма, некая духовная матрица, имплицитно содержащая, в своем сложном единстве, вещь, которой, может быть впервые, будет дано существование. И эта творческая идея относится к добродетели искусства, предполагается добродетелью искусства, она есть главный первичный очаг ее действия.

Однако по досадной случайности оказалось, что выражение «творческая идея» было перенесено из области утилитарных искусств в область изящных или, лучше сказать, тех, которые зависят от платоновской mousikē, т. е. от поэзии. Отсюда полнейшая путаница. Теоретики искусства, ошибочно принимая эту «идею» за понятие, вообразили себе, будто так называемая творческая идея – это идеальная модель, которая в голове художника как бы позирует ему, а произведение – ее *копия* или «портрет». При таком представлении искусство превращается в кладбище имитаций. Произведение – оригинал, а не копия, и ничего похожего на эту идею-модель никогда не существовало, разве только в уме эстетиков, вдохновляемых ложным платонизмом, или философов, превратно толкующих теологическое понятие божественных Идей.

Одновременно выражение «творческая идея», имеющее смысл только в применении к идее ремесленника, служило для того, чтобы обозначать саму поэтическую интуицию в ее творческом аспекте, поэтическую интуицию, рождающуюся в эмоции, в первоисточниках предсознательной жизни ума. И напрасно бедный Эккерман спрашивал у своего героя, какую *идею* стремился он воплотить в «Фаусте». «Да почем я знаю? – ответил Гёте. – И разве могу я это выразить словами? *С горних высот через жизнь в*

преисподнюю, – вот как, на худой конец, я мог бы ответить, но это не идея, а последовательность действий»[10*].

Это не была идея, потому что идеи нет, есть только поэтическая интуиция, которая отнюдь не является идеей. В действительности – на этом вопросе я подробнее остановлюсь в следующей главе – поэтическая интуиция выше добродетели искусства. Она предполагает и содержит в себе, в наивысшем состоянии и в превосходной степени, formaliter-eminenter, как сказал бы схоластик, все, что существует в творческой идее ремесленника, – и вмещает бесконечно больше, так как носит одновременно познавательный и творческий характер. Для творческой интуиции достаточно актуально проявиться в действии: тем самым она сразу войдет в сферу добродетели искусства и включится в динамизм искусства, используя его более или менее адекватные средства[45 11*].

14. Так обстоит дело у подлинных поэтов. Но не все художники и не все поэты – истинные поэты. Я хочу сказать, что с момента, когда начинается деятельное проявление интуиции, может развиться другой процесс. Поэтическая интуиция становится творческой идеей ремесленника, утрачивая тем самым присущую ей трансцендентность и нисходя, так сказать, до механического шума и чисто рассудочных забот о фабрикации, которыми проникнута творческая идея ремесленника. И постольку, поскольку она становится производящей идеей, поэтическая интуиция утрачивает многое из того, что для нее существенно, в частности творческую способность, обусловленную высшим единством постижения, осуществляемого посредством поэтического познания и интуитивной эмоции[46]. Я думаю, это бывает тогда, когда человек, торопясь найти применение своей энергии и создать нечто великое или же обладая слишком слабой поэтической интуицией, *нарушает пределы* поэтической интуиции и, вместо того чтобы прислушиваться к ней, старается дополнить ее на свой лад; упомяну и о тех, у кого поэтическая интуиция начисто отсутствует[47]. Вот почему в книжных магазинах, на концертах и на выставках нам встречается столько произведений, которые ничего нам не говорят или говорят очень мало. По той же причине во многих драмах есть интрига, но нет действия, а персонажи многих романов – это создания, лишенные свободы и только исполняющие предустановленный план бога-часовщика, либо создания, блуждающие, где им вздумается, и неизменно уклоняющиеся от невластных предначертаний бессильного бога. Я считаю, что только благодаря исключительно мощной поэтической интуиции отношение между романистом и его героями может стать тем, чем оно должно быть, – подобием отношения между трансцендентной созидательной вечностью Бога и свободными тварями, сле-

дующими собственному выбору и в то же время неуклонно повинующимися Его предначертанию.

Эти замечания, я полагаю, объясняют различие, которое, как и всякое существенное различие, иногда трудно применить к частным случаям, но которое литературная и художественная критика, по сути, всегда сознавала: с одной стороны, есть служители Mousikē – поэты и творцы (они могут быть также искуснейшими ремесленниками), а с другой стороны, есть служители Technē – литераторы, или профессионалы (и они могут быть плохими ремесленниками).

15. В заключение можно заметить, что творческая идея ремесленника, которая принадлежит к добродетели искусства, совершенствуется одновременно с этой добродетелью – через упражнение и выучку.

Поэтическая интуиция, напротив, не может ни усваиваться, ни совершенствоваться через упражнение и выучку, ведь она зависит от известной природной свободы души и способностей воображения и еще от природной силы ума. Она не может быть культивирована сама по себе, она требует лишь, чтобы к ней прислушивались. Но поэт может лучше подготовиться и стать более восприимчивым к ней, устраняя препятствия и помехи. Он может сохранять и оберегать ее в себе и таким образом способствовать ее спонтанному совершенствованию в силе и чистоте. Он способен сам воспитывать себя в отношении поэтической интуиции, никогда ей не изменяя (это будет суровая школа повиновения) и отдавая ей предпочтение перед всеми благами (это будет суровая школа жертвования).

Что же до деятельного проявления поэтической интуиции, то здесь можно совершенствоваться и через определенное смирение – не перед людьми, а перед самой интуицией, – а также через труд интеллекта и действие добродетели искусства применительно к способам и средствам исполнения произведения. Ведь поэтическая интуиция, в том что касается деятельного проявления, самосовершенствуется в художественном процессе. Этим я вовсе не хочу сказать, что поначалу поэтическая интуиция есть нечто бесформенное или фрагментарное, как это слишком категорично утверждает Клодель о плодах вдохновения[48] (поскольку он думает лишь о том, что возникает, выразимое в понятиях, в области сознания); я хочу сказать, что поэтическая интуиция, возникая полной и совершенной, поначалу содержит в себе, однако, немалую долю виртуальности. И только благодаря упорному труду интеллекта, вырабатывающего форму, эта виртуальность актуализируется и развертывается в творческом процессе. Тогда само применение художественного знания и проницательности

интеллекта, выбирающего лучшее, выносящего суждения, отбрасывающего все незначительное, избыточное, поверхностное, беспрестанно вызывает новые частичные проблески интуиции – именно потому, что в этом процессе дух постоянно прислушивается к творческой эмоции, постоянно возвращается к ней. Без этого упорного труда поэтическая интуиция, как правило, не может обнаружить все свое достоинство.

Но вернемся к проблеме внутреннего качества поэтической интуиции у поэта и ее более или менее высокого уровня. Самое важное здесь – внутренний опыт, появление его в тайниках субъективности, все более и более глубоких. Так как поэтическая интуиция рождается в тех потаенных глубинах, где интеллект, воображение, все способности души в единстве своем пассивно вприемлют некую реальность существующего мира, донесенную до них интенциональной эмоцией, она предполагает, прежде всего, специфическую острую восприимчивость. Как мистик переживает в себе божественное, так поэт призван переживать в себе земное, и переживать с такой интенсивностью, чтобы, выражая внешние вещи, он мог выразить себя самого. И когда он полностью вовлечен в акт духовной коммуникации, он еще всецело послушен твердой деснице, которая сильнее его, которая указует только раз. Творческая сила поэтической интуиции соразмерна глубине такой внемлющей пассивности.

Я хотел бы повторить здесь то, что попытался сказать в другой своей работе[49]. «Для того чтобы беспрестанно возвышалась, согласно своему закону, жизнь творческого духа, требуется, таким образом, чтобы беспрестанно углублялось средоточие субъективности, где, переживая в себе реальности внешнего мира и мира души, дух пробуждается к самосознанию. Размышляя на эту тему, мы, без сомнения, рано или поздно зададим себе вопрос, может ли этот прогресс духовности, достигнув определенного уровня, продолжаться без того, чтобы душе поэта не помогал отдаляться от поверхности религиозный опыт в собственном смысле слова – какую бы форму это ни принимало. Продолжать развитие любой ценой, с героическим упорством не отрекаться от возрастания творческого духа, когда такой опыт, взыскуемый всем существом, стал, однако, невозможным, – не в этом ли тайна духовной катастрофы Ницше? Как бы то ни было, я хочу здесь подчеркнуть, что творение зарождается в духовной субстанции души на разных уровнях, в этом отношении каждый выказывает, что́ он есть, и чем выше становится поэт, тем глубже опускается уровень творческой интуиции в недра его души[50]. Там, где прежде он мог подвигнуться к песни, сегодня он уже ни на что не способен, ему нужно брать глубже. Можно сказать, что потря-

сение от пережитого и увиденного сокрушает одну за другой живые чувствительные преграды, за которыми прячется его личность. Его преследуют, изнуряют, его безжалостно стремятся погубить. Горе ему, если, отступая, чтобы укрыться в себе самом, он находит опустошенное, недосягаемое небо; тогда ему остается только спуститься в свой ад. Но если в конце концов поэт умолкает, это не значит, что в нем навсегда прекратилось возрастание творческого духа, это не значит, что песнь не возродится в нем более глубоко, в большей близости к несотворенному творческому духовному началу, архетипу всякой творческой жизни; это значит – была достигнута последняя преграда, последний оплот сердца, и человеческая субстанция была исчерпана».

Эти строки, относящиеся к поэтической интуиции вообще, написаны по поводу музыки и посвящены Артуру Лурье[13*], на мой взгляд, являющему в современной музыке самый яркий пример той глубины творческого вдохновения, о которой я сейчас говорил[51]. Музыкант, в сущности, доставляет для умозрений философа особый опыт. Меньше связанный с миром человеческих идей и человеческих значений, нежели тот, кто творит с помощью слов созданного людьми языка, меньше, чем живописец и скульптор, связанный с формами и образами вещей, меньше, чем архитектор, связанный с условиями пользования создаваемой вещью, музыкант самым ясным образом удостоверяет метафизические требования поэзии. Когда они не выполняются, именно у него это всего заметнее. Никто другой, как только создатель опер, не мог передать Ницше столь острое разочарование.

Творческое *Я* и *Эго*, сосредоточенное на себе самом

16. Все предыдущие соображения помогают нам понять сущностное бескорыстие поэтической деятельности. Кроме того, они побуждают нас установить принципиально важное различие между творческим *Я* и *эго*, сосредоточенным на себе самом.

Это различие соотносительно с метафизическим различием между человеком *как личностью* и человеком *как индивидуумом*. Главный корень индивидуальности кроется в материи (в аристотелевском смысле materia prima[15*]); материя же (как чистая возможность, сама по себе лишенная всякой определенности) стремится к бытию, но в то же время она его и сужает (ограничивая его своей собственной вместительной способностью или восприимчивостью в тех или иных условиях). В каждом из нас индивидуальность – будучи тем, что исключает в нас то, чем являются другие, – может быть охарактеризована как узость *эго*, всегда находящегося под угрозой и всегда алчущего завладеть вещами

для себя самого. Напротив, личность коренится в духе, поскольку дух сам удерживает себя в существовании и преизбыточествует существованием. Личность – это бытийствование (subsistence) духовной души, сообщаемое всему человеческому существу и поддерживающее его единство; личность свидетельствует о щедрости или распространительности бытия, исходящей от ее духовного начала. Она есть нечто самодовлеющее, и в то же время она требует общения в познании и любви. Именно потому, что каждый из нас представляет собой личность и обладает внутренним духовным миром, каждый из нас нуждается в общении с *другим* и *другими* в порядке познания и любви; и высший акт личности как таковой – принесение себя в дар, тождественное с любовью[52]. Имя вечное и новое, написанное на белом камне, которое однажды будет нам дано и которого «никто не знает, кроме того, кто получает»[53], открывает нашу личность. Имя, под которым мы известны людям и которое вписано в наши паспорта, только одно из обозначений нашей индивидуальности.

> А ты – ведь это ты, а не Монтекки.
> ...Так сбрось же это имя!
> Оно ведь даже и не часть тебя.
> Взамен его меня возьми ты всю![54]

Творческое *Я* художника – это его личность *как таковая*, в акте духовной коммуникации, а не личность его как материальный индивидуум или *эго*, сосредоточенное на себе самом.

Лионель де Фонсека утверждает, что пошлость всегда говорит «я»[55]. Пошлость говорит и «все»[16*], это то же самое, потому что такое «я» есть только сосредоточенное на себе самом *эго*, безразличный субъект предикатов и феноменов, субъект как *материя*, отмеченный непроницаемостью и ненасытностью материи, как и «я» эгоиста.

Но поэзия, совсем по-иному, тоже всегда говорит «я». «Излилось из сердца *моего* слово благое», – пел Давид. «Яви *мне* милость, и *я* буду жить и хранить слова Твои»[17*]. «Я» псалмопевца – это субстанциальная глубина живой любящей субъективности, это творческое *Я*, субъект как *акт*, отмеченный прозрачностью и способностью распространения, присущим действиям духа. С этой точки зрения «я» поэзии похоже на «я» святого, и хотя оно служит совсем иным целям, это тоже субъект, который отдает[56].

Таким образом, в силу естественной необходимости поэтическая деятельность сама по себе не корыстна. Она увлекает человеческое *Я* в его глубочайшие тайники, но отнюдь не ради блага *эго*. Само вовлечение художнического *Я* в поэтическую деятельность,

само открытие *Я* художника в его произведении, вместе с открытием какого-то частного смысла, который он смутно улавливает в вещах, – все это имеет целью благо произведения. Творческое *Я* открывает себя и жертвует собой в одно и то же время, потому что оно *отдается*; оно выходит за свои пределы в том своеобразном экстазе, каким является созидание, оно умирает для самого себя, чтобы жить в произведении (и как же скромно и незащищенно!).

Это сущностное бескорыстие поэтического акта означает, что эгоизм – заклятый враг поэтической деятельности.

Художник как человек может быть целиком поглощен своим желанием творить. Он может говорить, как Бодлер: «Мне наплевать на род человеческий», он может интересоваться только своим произведением, как Пруст, может быть законченным эгоистом, как Гёте. Но в самом процессе творчества, постольку, поскольку он – художник, он не эгоист, он возвышается над интересами своего «я».

С другой стороны, у художника как человека желание творить может быть сопряжено с открытостью и щедростью жаждущей распространиться вширь души, чьи страсти и устремления не эгоистичны. Такая внутренняя изобильность, такое великодушие – нормальная атмосфера добродетели искусства, отвечающая ее природе. Ограниченность и алчность человеческих желаний окутывают ее ледяным холодом. Шелли, по существу, был прав в том, что «состояние духа», естественно связанное с поэтическим вдохновением, «враждебно всякому низменному желанию»[57].

17. Я думаю, что именно по причине сущностного бескорыстия поэта в самом акте поэзии и вследствие его естественной устремленности к творчеству поэты и художники прошлого оставили нам так мало сведений о своем собственном внутреннем опыте созидания. Они прибегали к самой банальной и пустой риторике, к самым бедным клише – nascuntur poetae[18*], Музы, небесная Покровительница, Гений, поэтический Дар, искра Божия, позднее – божество Воображение, – когда говорили об этом опыте, который по крайней мере величайшие из них, без сомнения, пережили, но который они не стремились осмыслить, охватить умом. У них не было интереса к рефлективному самосознанию. *Время рефлексии*, время обретения самосознания, начавшееся для мистики приблизительно в эпоху св. Терезы Авильской и св. Хуана де ла Круса, для поэзии наступило позднее. Когда оно наконец настало в период романтизма, в поэзии завершился медленный процесс «откровения *Я*», развивавшийся с начала Нового времени[58 19*].

Это откровение *Я* – великое благо, если оно совершается в подлинной стихии поэзии. Но оно становится несчастьем, когда

из сферы поэзии и творческого *Я*, проявляющего себя в акте духовной коммуникации, переносится в план материальной индивидуальности человека, «я», сосредоточенного на себе самом, поглощенного своими собственными интересами и жаждущего могущества. Тогда человеческий эгоизм проникает в поэтический акт и питается самим этим актом. Будучи там в противоприродном состоянии, он безгранично возрастает. С другой стороны, сам поэтический акт незаметно претерпевает ущерб, даже у больших поэтов, в чем мы сможем убедиться в следующей главе.

Такое перенесение происходило в действительности – одновременно с небывалым прогрессом, которым поэзия обязана окончательному открытию творческого *Я*. Подобные злоключения в человеческой истории нередки. Однако сущностное бескорыстие поэтического акта настолько неискоренимо, что заполонение искусства человеческим «я» не смогло сделать из художника *творческого ростовщика* (в этих словах заключено противоречие); оно – как мы покажем дальше – скорее сделало из художника некоего героя, жреца или спасителя, отдающего себя в жертву теперь уже не произведению, а одновременно и миру, и собственному тщеславию.

Тексты без комментариев

I

1. *Percy Bysshe Shelley.* A Defence of Poetry:

Poetry defeats the curse which binds us to be subjected to the accident of surrounding impressions. And whether it spreads its own figured curtain, or withdraws life's dark veil from before the scene of things, it equally creates for us a being within our being... It creates anew the universe, after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration[20*].

2. *Thomas De Quincey.* The Poetry of Pope:

The Scriptures themselves never condescended to deal by suggestion or co-operation with the mere discursive understanding; when speaking of man in his intellectual capacity, the Scriptures speak not of the understanding, but of «*the understanding heart*» – making the heart, i.e., the great *intuitive* (or non-discursive) organ, to be the interchangeable formula for man in his highest state of capacity for the infinite[21*].

3. *Ralph Waldo Emerson.* The Poet:

The poet has a new thought; he has a whole new experience to unfold; he will tell us how it was with him, and all men will be the richer in his fortune.

For the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet...

We are symbols and inhabit symbols; workmen, work, and tools, words and things, birth and death, all are emblems; but we sympathise with the symbols, and being infatuated with the economical use of things, we do not know that they are thoughts. The poet, by an ulterior intellectual perception, gives them a power which makes their old use forgotten, and puts eyes and a tongue into every dumb and inanimate object... As the eyes of Lyncaeus were said to see through the earth, so the poet turns the world to glass, and shows us all things in their right series and procession. For through that better perception he stands one step nearer to things, and sees the flowing or metamorphosis...[22*]

4. *Поль Клодель.* Муза, чье имя – Благодать[a]:

Но когда ты меня призываешь, то не мне одному отвечать, а со мною и всем существам, что меня окружают.

Вся поэма – как слово одно, а оно точно град, чертой своей замкнутый, подобной округлости уст.

Как священный служитель законную жертву свершал, на алтарь возлагая тельца, кабана или овна,

Так и мне целый мир надлежит умертвить с гекатомбою слов!

Оправданье свое нахожу лишь в тебе я, которой не вижу, да и все, что кругом, мне желанно в тебе лишь, которой не вижу.

Все кругом – это создано не для меня, строй вещей не со мной заодно, но со Словом, что их сотворило.

Ты желаешь того! Что ж, придется себя мне отдать! Но для этого только найти себя должен сначала

Я везде и во всем, потому что всего прикровенный я знак, и частица, и жертва.

Чего от меня ты взыскуешь? Чтобы мир сотворил я, дабы мир этот мог я понять? Чтобы мир породил я, изринув его из утробы своей?

. . . . . .

Так тружусь я, и мне никогда не постигнуть того, что я создал, так дух в мучительных корчах

Из себя исторгает слово, что рвется наружу. Мой дух как родник, родник же – он знает

Лишь стремительных струй своих натиск да тяжесть небес.

II

5. *Св. Хуан де ла Крус.* Canciones entre el Alma y el Esposo (Cántico Espiritual):

VII Y todos cuantos vagan,
De ti me van mil gracias refiriendo,
Y todos más me llagan,
Y déjame muriendo
Un no sé qué quedan balbuciendo.

. . . . . .

XXXVI Gocémonos, Amado,
Y vámonos a ver en tu hermosura
Al monte o al collado,
Do mana el agua pura,
Entremos más adentro en la espesura.

XXXVII Y luego a las subidas
Cavernas de la piedra nos iremos,
Que están bien escondidas,
Y allí nos entraremos,
Y el mosto de granadas gustaremos.

XXXVIII Allí me mostrarías
Aquello que mi alma pretendía
Y luego me darías
Allí tú, vida mía,
Aquello que me diste el otro día.

XXXIX El aspirar del aire,
El canto le la dulce filomena,
El soto y su donaire,
En la noche serena
Con llama que consume y no da pena.

XL Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parecía,
Y el cerco sosegaba,
Y la caballería
A vista de las aguas descendía.

Св. Хуан де ла Крус. Духовное песнопение души ко Христу, ее Супругу:

VII И все, кто тебя прославляет,
Деянья твои благотворные мне возвещая,
Больнее меня уязвляют.
В любовной тоске умираю,
О чем-то неведомом лепет бессвязный внимая.
. . . . . .

XXXVI Явись, о Возлюбленный, взору,
И пусть красота перед ликом моим возблистает!
На холм величавый, на гору,
Что воды ключей изливают,
С тобой устремимся и чащи пройдем, не блуждая.

XXXVII А после в чертоги те горные,
Что в камне зияют, великою тайной сокрыты,
Взойдем мы тропою неторною
И ступим на скальные плиты.
Отрадно вкусить там гранатный пьянящий напиток.

XXXVIII Откроешь ты все предо мною,
Чего мое сердце в тебе непрестанно искало,
Овеешь меня добротою,
О вечное жизни начало,
Даруешь, что щедрость твоя мне уже даровала.

XXXIX Эфира благое дыханье,
Без срока весну, соловья сладкогласное пение,
Садов твоих благоуханье,
И светлую ночь, и горение
Огня,— сожигает он, не причиняя мучения.

XL Иные на то не взирали,
И Аминадав не посмел показаться, унылый,
Преграды осаду смиряли,
И ратная конная сила
Пред во́ды прозрачный поток созерцать нисходила[b].

6. *Gerard Manley Hopkins.* Carrion Comfort[c]:

Not, I'll not, carrion comfort, Despair, not feast on thee;
Not untwist — slack they may be — these last strands of man
In me ór, most weary, cry *I can no more.* I can;
Can something, hope, wish day come, not choose not to be.
But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me
Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me? scan
With darksome devouring eyes my bruisèd bones? and fan,
O in turns of tempest, me heaped there; me frantic to avoid thee
and flee?

Why? That my chaff might fly; my grain lie, sheer and clear.
Nay in all that toil, that coil, since (seems) I kissed the rod,
Hand rather, my heart lo! lapped strength, stole joy, would laugh,
chéer.
Cheer whom though? the hero whose heaven-handling flung me, fóot tród
Me? or me that fought him? O which one? is it each one? That night,
that year
Of now done darkness I wretch lay wrestling with (my God!) my God[24*].

7. *Жюль Сюпервьель.* Кони Времени[d]:

Опять кони Времени стали и ждут у моих ворот.
Меня всегда немного смущает, как пьют они жадно, —
Ведь это моею кровью жажду они утоляют.
Они на меня глядят благодарно,
А я — я с каждым их долгим глотком все больше слабею.
Такая усталость меня одолела, я так одинок и потерян,
Что даже в глазах потемнело и смежились веки.
Нет! надо мне все свои силы собрать:

Когда-нибудь тройка, томимая жаждой, явится снова,
Мне жить полагается, должен я их напоить.

(Пер. В. Гайдамака*)

8. *Emily Dickinson.* The Chariot[e]:

Because I could not stop for Death
He kindly stopped for me;
The carriage held but just ourselves
And Immortality.

We slowly drove, he knew no haste,
And I had put away
My labor, and my leisure too,
For his civility.

We passed the school where children played,
Their lessons scarcely done;
We passed the fields of gazing grain,
We passed the setting sun.

We paused before a house that seemed
A swelling of the ground;
The roof was scarcely visible,
The cornice but a mound.

Since then 'tis centuries; but each
Feels shorter than the day
I first surmised the horses' heads
Were toward eternity[25*].

9. *Пьер Реверди.* Распятое сердце[f]:

Он так всегда осторожен
Он так боится покровов
Синих небесных покровов
И облаков пушистых
Вера не в силах помочь
Так страшно вдруг оступиться
На улицах скованных льдом
Зима великаном мнится
И как холода превозмочь
Свет ледяной на нем
Невидим вот-вот растворится
В потоке мгновений. Порою
Жизнь его вспять стремится
От слез станет мокрым платок
Рука как добрая жница
Сорвет морской цветок

Вера его – терновник
Боль сердца в руки вонзилась
Очи его – темница
По песку его след струится
Как извилистый след осьминога
Он ненавидит столицы
Затерянный во вселенной
В себе самом своих лицах
Молитесь же чтоб Господь
Стер в его памяти образ
Его самого

(Пер. И. Осиновской*)

10. *Раиса Маритен.* De Profundis[8]:

Боже мой Боже расстоянье меж нами безмерно
Почему Ты не можешь мне путь указать самый чистый и верный
Путь простой и прямой от души моей к Духу живому
А не тот что придумали люди стремясь к Тебе снова и снова
Я бедна и убога и все задевает меня
Люди слишком грубы им трудно себя менять
Скрылось детство пришла печаль
Носит траур душа моя
Я гляжу безнадежно вдаль
Там дорога опасная
Из глубин одиночества ка́к устремить свою душу ввысь
Ведь плитою надгробной мрак надо мною повис
За стеною из символов Ты́ укрываешь свой лик
Речь Твою из моей пустоты дай услышать на миг
Мысли все о Тебе как хула
Таинством вечным покрыты Твои слова
И пока Ты молчишь в облачении этих теней
Над землею благая тишь звезд мириады над ней
Душа у бездны в плену
Я взываю к Тебе мой Боже
Из глубины.

(Пер. И. Осиновской*)

III

11. *William Blake.* Auguries of Innocence:

To see a World in a Grain of Sand,
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.
A Robin Redbreast in a Cage
Puts all Heaven in a Rage.
. . . . . .

A Skylark wounded in the wing,
A Cherubim does cease to sing.
. . . . . .
Joy and Woe are woven fine,
A Clothing for the soul divine;
Under every grief and pine
Runs a joy with silken twine.
. . . . . .
Every Morn and every Night
Some are Born to Sweet Delight.
Some are Born to Sweet Delight,
Some are Born to Endless Night[26*].

12. *Винсент Ван Гог.* Письмо к брату Тео (Арль, 1888 г.)[h]:

Или выразить надежду мерцанием звезды, пыл души – блеском заходящего солнца[27*].

13. *John Keats.* Ode to a Nightingale:

Darkling I listen; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Call'd him soft names in many a mused rhyme,
To take into the air my quiet breath;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy!
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain –
To thy high requiem become a sod.
. . . . . .
Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
Past the near meadows, over the still stream,
Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?[28*]

14. *Жюль Сюпервьель.* Поэт[i]:

Я не всегда одинок в глубинах своей души,
Я не одно существо увожу за собою.
Тем, кто в чертоги холодные вступит мои,
Не поручусь я, что выйдут оттуда они хоть на миг.
Словно корабль, идущий ко дну, я во тьму увлекаю
Всех вперемешку – матросскую братию и пассажиров.

И угасает в тесных каютах сияние глаз,
И обретаю себе я друзей в обитателях бездны.
(Пер. Т. Егоровой*)

15. *Макс Жакоб.* У белой колонны храма[j]:

Я умираю, оттого что мне ясна
Земного бытия ничтожная цена.
(Фрагм.)

16. *George Meredith.* Dirge in Woods[k]:

A wind sways the pines,
And below
Not a breath of wild air;
Still as the mosses that glow
On the flooring and over the lines
Of the roots here and there.
The pine-tree drops its dead;
They are quiet, as under the sea.
Overhead, overhead
Rushes life in a race,
As the clouds the clouds chase;
And we go,
And we drop like the fruits of the tree,
Even we,
Even so[29*].

17. *Раиса Маритен.* День четвертый[l]:

Я мир узрела в истинной красе
Из тьмы для многоцветья он рожден
Зеленые древа еще в росе
Как кущи райские омытые дождем

(Вот так в мечтах забывшись мы парим
Вдали от будней и прошедших дней
Лишь только дверь златую отворим
В свой мир манящих красок и огней)

Я взмыла ввысь легко расправив крылья
Летела сквозь бескрайние просторы
Меня созвучья плавные кружили
Мелодии свивала я узоры

Сменялись подо мной леса равнины
В день третий сотворенные Всевышним
Безмолвны были снежные вершины
И реки чистые текли неслышно

Застыв в задумчивости воздух ждал
Светился словно от прекрасной грезы лик
Струилась музыка смолкая лишь на миг
Незримы были те кто мне играл

Смирив желанья всю любовь отдав
К Творцу спокойно я свой правила полет
Душа от всех забот свободной став
В единстве с Богом счастье обретет

Искрилась радость и меня пьянила
Как в ветре пламенная роза расцветала
И только знание мой разум тяготило
Да бремя крови сердце угнетало

Я говорила странные слова
Что мудростью полны и смыслом тайным
И гимн земли мне слышался едва
На древнем языке забытом нами

Но неотступно прежнее познанье
И в память вновь вливается волной
Раздором меж неведеньем и знаньем
Душа истерзана
Я к жизни пробуждаюсь в день шестой.

(Пер. С. Лукаш*)

18. *John Crowe Ransom.* The Equilibrists[m]:

In Heaven you have heard no marriage is,
No white flesh tinder to your lecheries,
Your male and female tissue sweetly shaped
Sublimed away, and furious blood escaped.

Great lovers lie in Hell, the stubborn ones
Infatuate of the flesh upon the bones;
Stuprate, they rend each other when they kiss,
The pieces kiss again, no end to this.

But still I watched them spinning, orbited nice.
Their flames were not more radiant than their ice.
I dug in the quiet earth and wrought the tomb
And made these lines to memorize their doom: –

ЕРІТАРН

Equilibrists lie here; stranger, tread light;
Close, but untouching in each other's sight;
Mouldered the lips and ashy the tall skull,
Let them lie perilous and beautiful[30*].

19. *Леон-Поль Фарг.* Послесловие[n]:

С вершины дерева скользит, шурша средь веток,
Рука, покрытая узором золотистым.
Все листья и цветы друг друга понимают.
В вечернем сумраке я видел медяницу.
Диана над прудом свою надела маску.
Как ласковый призыв темнеющего неба,
Атласный башмачок мелькает на лужайке.
Ладьи ночные вдаль готовятся отплыть.

Другие будут приходить к скамье железной,
Чтоб видеть это все, когда меня не будет.
Закат забудет тех, кто так его любил.
Уже ничей призыв не озарит нам лица.
Ничье рыдание в душе не отзовется.
Погаснут наши окна, незнакомцы
По серой улице пройдут неторопливо,
И голоса,
Другие голоса затянут песню,
Глаза другие отуманятся слезами
Под новой кровлей. Будет все
Исчерпано, все будет прощено,
И свежей станет боль, и новым лес,
И, может быть, неведомым друзьям
Бог счастье даст, обещанное нам.

(Пер. М. Кудинова[31*])

Примечания

[1] См.: Sum. theol., I, 77, 4 et 6.

[2] См.: Sum. theol., I, 77, a. 7.

[3] Эдгар По определял искусство как «воспроизведение того, что воспринимают в природе чувства сквозь покров души» (Marginalia, LXXXVI. – *E.A. Poe.* Complete Works. New York, The Lamb Publishing Co., 1902, vol. IX).

[4] Тут можно заметить, по поводу принадлежащего Кольриджу известного различения между воображением и фантазией, что способность, которую Кольридж называл фантазией (fancy), соотносится с «внешними проявлениями воображения» (второй круг нашей схемы), поскольку переливы и ассоциации образов здесь свободны от непосредственных служебных функций по отношению к чувственному восприятию и практической жизни. «Подобно обычной памяти, фантазия должна получать материал в готовом виде в соответствии с законом ассоциативного мышления» (Biographia Literaria, гл. XIII. – *С.Т. Кольридж.* Избранные труды. М., 1987, с. 97. Пер. В.М. Герман).

То, что Кольридж называл воображением, относится *одновременно* и к воображению, и к интуитивному интеллекту, витально соединенным в предсознательной жизни духа.

Придумав, а вернее, позаимствовав у Шеллинга, как это отметил Хантингтон Кэрнз (*H. Cairns, A.Tate, M. van Doren.* Invitation to Learning. New York, Random House, 1941, p. 244), термин *эземпластическое* (esemplastic) *воображение* (εἰς ἕν πλάττειν – «формировать в единство»), Кольридж обозначил им присущую во-

ображению направленность на созидание и связанную с нею объединяющую силу.

[5] См.: *Raïssa Maritain.* Sens et Non-sens en poésie. – Situation de la Poésie. Paris, D.D.B., 1938, p. 21–22 (3e éd., p. 19).

[6] *Г. Мелвилл.* Моби Дик, или Белый Кит. М., 1981, с. 92. Пер. И. Бернштейн.

[7] См.: Frontières de la Poésie. Paris, Rouart, 1935, p. 197–198.

[8] «<Идеи мои словно чем-то прикрыты, все глубже куда-то укрылись; и мысли так трудно, так трудно идут, как будто их тащишь откуда-то сам. В таком настроенье бывает, что чувства свои до конца исчерпает поэт, при ворохе целом раскаяний и сожалений; зато вдруг свободою мысли объятый в немногом лишь он ошибется.> И пусть это самое вдруг поселилось во мне и живет, – это было не в силах моих, как бы их ни собрал я в себе».

«И вот, я порой свою руку кладу на пустое чувствилище – грудь; досадую сам на себя. Я дознаться доныне не мог той причины, что все открывает иль все заслоняет» (*Лу Цзи.* Ода изящному слову (Вэнь фу), XI, 49–50. – Известия АН СССР, ОЛЯ, 1944, т. 3, вып. 4, с. 160. Пер. В.М. Алексеева).

[9] *P. Reverdy.* Le Gant de crin. Paris, Plon, 1926, p. 48–49. – «Для современного поэта, – пишет Аллен Тейт, – поэзия представляет один из доступных человеку путей познания мира» (*A. Tate.* On the Limits of Poetry. New York, The Swallow Press and William Morrow, 1948, p. 117).

[10] «Поэзия, мне кажется, должна быть гораздо более "творческой", чем наука, или по крайней мере более страстной и неутомимой в своем творчестве. Это порыв к познанию, настолько жадный, что он превосходит свой предмет. В этом величие поэзии и, наверное, одна из причин, которые превращают ее в наслаждение, в этом же, несомненно, источник ее дурной репутации. Поэзия шествует там, где наука едва осмеливается сделать шаг» (*John Crowe Ransom.* The World's Body. New York, Scribner, 1938, p. 165).

[11] Sum. theol., II-II, 45, 2. – См.: Raison et Raisons. Paris, LUP, Egloff, 1948, p. 35.

[12] Sum. theol., I, 1, 6, ad 3.

[13] *Г. Мелвилл.* Моби Дик, или Белый Кит, с. 599.

[14] Привести свидетельство художников? «Пусть вами руководит одно только ваше чувство, – говорил Коро. – Но так как мы всего лишь простые смертные, мы можем ошибаться. Прислушивайтесь к замечаниям, но принимайте только те, которые вам понятны и не противоречат вашему чувству... Добиваясь точности изображения, я ни на миг не утрачиваю овладевшей мною эмоции» (*E. Moreau-Nélaton.* Corot raconté par lui-même. Paris, 1924, t. I, p. 105).

О том же пишет Ван Гог: «...искренность восприятия природы и волнение, которые движут нами, бывают порой так сильны, что работаешь, сам не замечая этого, и мазок следует за мазком так же естественно, как слова в речи или письме. Надо только помнить, что так бывает не всегда и что в будущем тебя ждет немало тяжелых дней – дней без проблеска вдохновения» (Письма к Теодору Ван Гогу. Письмо № 504. – *Ван Гог.* Письма. Л.–М., 1966, с. 366–367; внесена редакторская поправка).

И Брак: «Эмоция... – это семя, произведение – цвет» (Pensées et réflexions sur la peinture. – Nord-Sud, X, déc. 1917, p. 3–5).

И Хоппер[3*]: «Я думаю, что большие художники, подчиняясь велению своего разума, попытались заставить таких строптивых помощников, как краски и полотно, отображать их эмоции. Всякое отступление от этого грандиозного замысла нагоняет на меня скуку» (Artists on Art, p. 472).

И Матисс: «Я не отделяю свое чувство жизни от способа, каким я его передаю» (*А. Матисс.* Статьи об искусстве. Переписка. Записи бесед. Суждения современников. М., 1993, с. 22).

[15] См. с. 11 и 13. В книге «Искусство и схоластика» (Art et Scolastique, 4e éd., D.D.B., 1965) я писал: «Я согласен испытать воздействие *объекта*, который художник увидел в своем воображении и являет теперь моим глазам; в этом случае я без остатка

отдаюсь эмоции, проистекающей в нем и во мне от одной и той же красоты, от одной и той же трансценденталии, которой мы оба сопричастны. Но я не желаю подвергаться воздействию такого искусства, которое рассчитывает средства внушения, чтобы завладеть моим подсознательным, я сопротивляюсь эмоции, когда она навязывается мне волей другого человека» (p. 107).

См. также: *E.I. Watkin.* A Philosophy of Form, ed. rev. London–New York, Sheed and Ward, 1951, chap. II, sec. IV. – В своем любопытном анализе эстетического созерцания г-н Уоткин справедливо отмечает интеллектуальный и объективный характер художнической интуиции, а также существенное отличие ее от эмоции или витального наслаждения, обыкновенно ее сопровождающего. Этот раздел книги демонстрирует нам самый строгий философский подход, какой я только встречал в данном вопросе, однако здесь отсутствует ключевое понятие интенциональной эмоции, как отличной от обыкновенной, или «жизненной», эмоции.

[16] О понятии интенциональности, безусловно фундаментальном в теории познания, см. мои книги «Размышления об интеллекте» (Réflexions sur l'Intelligence <et sur sa vie propre>. Paris, D.D.B., 1924, p. 59–68) и «Ступени познания» (Les Degrés du Savoir. Paris, D.D.B., 1932, p. 221–224).

[17] Установленное в этом параграфе различие имеет принципиальное значение, и тут мы должны рассмотреть некоторые взгляды Т.С. Элиота (см.: *T.S. Eliot.* The Sacred Wood. London, Methuen, 1920). В двух очерках этого сборника – «Идеальный критик» <«The Perfect Critic»> и «Традиция и индивидуальный талант» – Элиот высказывает важные истины, допуская, однако, существенную терминологическую неточность, так как он игнорирует это различие. Он утверждает свой тезис по отношению к неразвитой или чисто субъективной эмоции (эмоции просто как психическому состоянию), но обходит молчанием самое главное: эмоцию интенциональную, или творческую (эмоцию как подлинное средство поэтического познания). Совершенно верно, что читатель не должен, как замечает Элиот в эссе «Идеальный критик», принимать за поэзию «эмоциональное состояние, вызванное в нем поэзией, состояние, которое может быть просто потворством его собственным эмоциям». (Речь идет, стало быть, о неразвитой или чисто субъективной эмоции.) Совершенно верно, что «цель наслаждения поэзией – чистое созерцание, которому чужды все случайные свойства личной эмоции», – да, все случайные свойства неразвитой или чисто субъективной эмоции. Но само это чистое созерцание проникнуто *творческой эмоцией*, поэтической интуицией, передаваемой стихотворением.

Эмоции и переживания, рассматриваемые в эссе «Традиция и индивидуальный талант», – тоже всего лишь неразвитые или чисто субъективные эмоции и переживания. Как мы отмечали выше, эти аффективные состояния – только сырье, или материал; поэзия должна его «переработать», «преобразовать». «...Дело решает не "величавость", не интенсивность самих эмоций, которые суть лишь исходные компоненты, но интенсивность творческого процесса, иначе говоря, степень давления, при котором происходит их синтез» (Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987, с. 174. Пер. Н.М. Пальцева). Прекрасно, но этот синтез происходит благодаря творческой, или интенциональной, эмоции. Давление, о котором говорит Элиот, ничего не значило бы для поэзии, если бы оно не исходило от поэтической интуиции, от творческой эмоции. «Отнюдь не своими субъективными эмоциями – эмоциями, вызываемыми конкретными событиями его жизни, в той или иной мере примечателен или интересен поэт. Его личные эмоции могут быть наивны, примитивны или невыразительны. Эмоции же его творчества оказываются в высшей степени сложными – но не той сложностью, какая присуща людям со сложной или необычной эмоциональной жизнью. Поэтам порой присуще эксцентрическое и ошибочное стремление найти и выразить новые, необычные человеческие эмоции; этот поиск новизны там, где ее нет, приводит к появлению надуманных, извращенных эмоций. Дело поэта –

не искать новых эмоций, но использовать имеющиеся, претворяя их в поэзию, выражать чувства, весьма далекие от эмоций как таковых» <указ. изд., с. 175>. Все это касается эмоции как материала, эмоции неразвитой или чисто субъективной. И это могло бы ввести нас в заблуждение, если бы мы забыли о существенной, непреложной роли эмоции, *заставляющей стремиться к выражению*, эмоции, дающей форму, эмоции как интенционального средства отражения реальности, познаваемой через склонность, эмоции, образующей подлинную среду поэтической интуиции. К тому же, сколь бы ни отличалась эта творческая эмоция от чисто субъективных человеческих эмоций и чувств поэта, она ими живет, и поэтому, хотя она должна их преобразовать, ей не так просто «бежать от них», как это, казалось бы, внушает нам Элиот. Вообразить, будто для этой цели достаточно одного самоконтроля, спутать поэтическую дисциплину с искусностью художника, *помноженной* на черствость сердца, означало бы исказить мысль Элиота грубейшим образом. Бежать от обычной эмоции можно только через поэтическое познание и творческую эмоцию, и притом в самом акте творчества. Именно это и подразумевает Элиот.

«Поэзия – не свободное проявление эмоции, а бегство от эмоции». От неразвитой или чисто субъективной – конечно, да! Но, как я уже сказал, только через творческую эмоцию!

Одна-единственная фраза в этом очерке затрагивает самую суть проблемы. «...Совсем немногие, – пишет Элиот, – в силах распознать выражение *значимой* эмоции, обязанной жизнью стихотворению, а не личной судьбе поэта» <там же, с. 176>. Наконец-то! Наконец-то поставлен вопрос о *значимой* эмоции, об эмоции интенциональной и творческой, без которой немыслима поэзия. Она заслуживала большего, чем это единственное скупое упоминание.

Уместно прибавить здесь несколько замечаний по поводу обвинительной речи, которую Лионель де Фонсека произносит против западного искусства от имени восточной мудрости. Заслуга автора в том, что он ставит вопрос прямо и не смягчает формулировок. Но он безнадежно путает интенциональную эмоцию и эмоцию неразвитую, творческое *Я* и «я», сосредоточенное на себе самом. Связывая к тому же искусство с пользой и превращая художника в ремесленника, обслуживающего потребности человеческой жизни, он не сознает ни трансцендентальную природу красоты, ни духовную ценность поэтического знания и творческой эмоции.

«Для нас [восточных людей], – пишет он, – произведение, где художник обнажает свою душу, бесстыдно, и творчество многих из ваших современных художников выглядело бы в наших глазах духовной проституцией» (*L. de Fonseka.* On the Truth of Decorative Art; a Dialogue between an Oriental and an Occidental. London, Greening and Co., 1912, p. 56). Вот фраза, прекрасно характеризующая философию тех *врагов поэзии*, которые рассуждают об искусстве, не признавая того, что составляет его глубинную жизнь. Им неведом закон щедрости, присущий духу. Для них, в конечном счете, всякое даяние себя – это по существу проституция. Естественно поэтому, что они расценивают как проституцию (в которой на самом деле нет никакого даяния, а есть только превращение себя в орудие удовольствия) принесение себя в дар, посредством чего художник открывает в своем произведении и собственную душу, и мир, становясь (через произведение) свободным *творцом* радости и наслаждения – духовного наслаждения, освобождающего людей от их материального «я» и возвышающего их до приобретенного на опыте знания того и любви к тому, что лучше, нежели человеческая жизнь.

Когда Бодлер, со своей стороны, говорил об искусстве как о проституции (Фейерверки, I, в «Дневниках». – *Ш. Бодлер.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники... М., 1993, с. 264), он совершал противоположную ошибку, двигаясь в обратном направлении: пользовался принижающим образом, чтобы опорочить то, что он почитал, и выразить высший закон обнажения и отдаяния себя, управляющий поэтическим творчеством.

[18] В случае мистического созерцания христианская любовь (а это много больше, нежели эмоция) становится средством опытного познания для такой добродетели, как вера, уже имеющей перед собой и знающей, но пока еще не на опыте, ту реальность, с которой надо соединиться. И тут необходимо особое наитие Святого Духа, потому что речь идет о сверхъестественном внутреннем опыте, или переживании сверхъестественного объекта.

В случае же поэтического познания, напротив, нет такой добродетели ума, которая бы уже участвовала в акте познания в тот момент, когда эмоция переносит загадочную реальность, волнующую душу, мир, отзывающийся в ней и переживаемый ею, в недра субъективности и творческого начала духа. И наитие свыше здесь не требуется – как не требуется оно для матери, приобретающей знание о своем ребенке через привязанность или соприродность, – потому что и объект, и способ познания на опыте тут исключительно естественны.

[19] Благодаря понятию и реальности поэтического познания приведенная в предыдущей главе (с. 83) фраза Новалиса обретает философский смысл и предстает не как чисто лирический порыв, а как разумно обоснованное положение. «Поэт в буквальном смысле вне самого себя – зато все происходит *внутри него*. Он есть буквально субъект и объект одновременно, душа и мир».

Высказывание Рембо «Я – это другой» содержится в письме Полю Демени от 15 мая 1871 г. («Письмо ясновидца»)[5*], впервые опубликованном Патерном Берришоном в «La Nouvelle Revue Française», octobre 1912.

[20] Поэтика, гл. 9, 1451 b 6.

[21] «В поэзии только начиная с момента сообщения и свободного расположения всего множества вещей между собой через наше посредство мы оказываемся вовлеченными в творчество и определенными, способными обрести свою самобытную форму и свои особенности, по которым о нас будут судить» (*R. Char.* Seuls demeurent. Paris, Gallimard, 1945, p. 75).

[22] *Paul Éluard.* L'Amour la Poésie. Paris, N.R.F., 1929.

[23] См. гл. I, с. 28–29.

[24] См. гл. I, прим. 23.

[25] См. гл. II, прим. 4.

[26] «У меня есть маленькое ощущение, но мне никак не удается выразить себя. Я похож на человека, который владеет золотой монетой, но не может ею воспользоваться» (*Ambroise Vollard.* Paul Cézanne. Paris, Crès, 1924, p. 102).

[27] «Моей целью в живописи всегда было как можно точнее передавать самые глубокие свои впечатления от природы» (Эдвард Хоппер, в «Artists on Art», p. 471).

[28] См. выше прим. 14.

[29] Жорж Руо. – *Lionello Venturi.* Georges Rouault. Paris, Skira, 1948, p. 27.

[30] «Первоначальное ви́дение – вот что самое главное. Художнику надо только оставаться верным своей грезе, и эта греза до того подчинит себе его произведение, что оно не будет походить ни на чье другое – ибо нет двух одинаковых ви́дений» (Алберт Пинкем Райдер[6*], в «Artists on Art», p. 356). «Впрочем, время и размышления мало-помалу изменяют видение, и в конце концов к нам приходит понимание» (*Сезанн.* Письмо Эмилю Бернару, [Экс, 1905 г.,] пятница. – *P. Cézanne.* Correspondance, éd. J. Rewald. Paris, Grasset, 1937, p. 275.

[31] Ханс фон Маре, в «Artists on Art», p. 388.

[32] Одилон Редон. – Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 1, с. 182–183.

[33] Роден. – Auguste Rodin, l'Art, entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, Grasset, 1912, p. 36.

[34] «По-моему, истинный художник обязательно должен время от времени обращаться к крупным первозданным формам – таким, как Небо, Море, Гора, Равнина, – и к тому, что к ним относится, чтобы в некотором роде перепроверить себя и получить новый заряд энергии. Потому что в этих крупных формах есть всё.

Но чтобы их выразить, надо их любить, надо стать их частью через симпатию» (Джон Марин, в «Artists on Art», p. 468).

Китайский поэт, цитируемый г-ном Роули, тоже говорит: «Горы и я никогда не наскучим друг другу». Чжоу Муши уснул в лодке, «и его сновидения смешивались со снами лотосов» (*Джордж Роули.* Принципы китайской живописи, с. 36).

[35] И далее: «Допустим, мне хочется написать портрет моего друга-художника, у которого большие замыслы и который работает так же естественно, как поет соловей, – такая уж у него натура. Этот человек светловолос. И я хотел бы вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему.

Следовательно, для начала я пишу его со всей точностью, на какую способен. Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом.

Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного.

Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатушки, а бесконечность – создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба» (Письма к Теодору Ван Гогу. Письмо № 520. – *В. Ван Гог.* Письма, с. 379–380).

[36] Там же, Письмо № 531, с. 390.

[37] Письмо г-ну де Шамбре <от 1 марта> 1665 г. – Correspondance de M. Poussin, par C. Jouanny. Paris, Archives de l'Art français, 1911, p. 463.

[38] «...У каждого из сегодняшних мэтров до войны 1914 г. был свой поэт: у Пикассо – Макс Жакоб; у Брака – Пьер Реверди; у Хуана Гриса – Риччото Канудо[8*]; у Леже, Шагала, Роже де Лафрене, Модильяни – извините, Блез Сандрар; а у всей парижской школы, у кубистов и орфистов – Гийом Аполлинер. Не торговцы картинами, не художественные критики и не коллекционеры, а современные поэты сделали этих художников знаменитостями. Об этом частенько забывают; не в меру забывчивы и все эти художники, теперешние миллионеры, что остаются в долгу перед нами, бедными поэтами» (*Blaise Cendrars.* Le Lotissement du Ciel. Paris, Denoël, 1949, p. 259).

[39] «...Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса – и все в перспективном сокращении, то есть каждая сторона предмета, плана должна быть направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают протяженность, то есть выделяют кусок из природы или, если хотите, из картины, которую Pater Omnipotens Aeterne Deus развертывает перед нашими глазами. Линии, перпендикулярные этому горизонту, дают глубину. А поскольку в природе мы, люди, воспринимаем больше глубину, чем поверхность, то необходимо вводить в колебания света, передаваемые красными и желтыми тонами, достаточное количество голубых, чтобы дать почувствовать воздух» (Письмо <Эмилю Бернару> от 15 апреля 1904 г. – *П. Сезанн.* Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с. 117).

[40] *Аполлинер.* Зона. – Из сб. «Алкоголи». Пер. Д. Самойлова (Г. Аполлинер. Избранная лирика. М., 1985).

[41] См. гл. IX, § 6, с. 351–355.

[42] *Верлен.* Надежда светится... – Из сб. «Мудрость». Пер. А. Гелескула (Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993).

[43] Ты Знание, что в сталь оделось, твой размет
Круженью вольных птиц предел возводит...
Харт Крейн. Атлантида. – Из поэмы «Мост»

[44] Здесь кровь Христова пролилась –
И надвое разорвалась
Нить философии пустой.
Йейтс. Две песни из пьесы <«Воскресение из мертвых»>. – Из сб. «Башня». Пер. В. Топорова (У.Б. Йейтс. Роза и Башня. СПб., 1999)

[45] Язык художников не должен вводить нас в заблуждение. То, что они иногда называют «первой идеей», – только набросок, где поэтическая интуиция впервые принимает зримую форму. «Первая мысль, набросок, являющийся как бы яйцом или зародышем идеи, обычно очень неполон...» (*Делакруа.* Дневник, <23 апреля> 1854 г. – Э. Делакруа. Дневник, в 2-х т. М., 1961, т. 2, с. 19).

[46] «Для живописца недостаточно быть ловким ремесленником; в картине должна сказаться любовь, с которой он обрабатывает свой холст» (*А. Воллар.* Ренуар. М., 1995, с. 117).

[47] «Пресловутая сознательность у большинства художников есть не что иное, как усовершенствованное искусство *наводить скуку* (*Делакруа.* Дневник, 18 июля 1850 г. – Указ. изд., т. 1, с. 262).

[48] См. ниже, Тексты без комментариев к гл. VII, № 8.

[49] Frontières de la Poésie, p. 199.

[50] «С новыми слезами поэт должен скручиваться спиралью и продвигаться дальше в своих пределах» (*René Char.* Feuillets d'Hypnos. Paris, Gallimard, 1946, p. 20)[12*].

[51] Фредерик Гольдбек (*F. Goldbeck.* The Perfect Conductor. New York, Pellegrini and Cudahy, 1951, p. 101–102) показывает преемственность между Монтеверди и «несравненными» симфоническими произведениями Лурье – «своего рода полифонической живописью несвязанными красками[14*], каковы фортепиано, хор, духовые инструменты и контрабас в его восхитительном "Concerto spirituale"».

[52] См. мой очерк «Личность и общее благо» (La Personne et le Bien commun. Paris, D.D.B., 1947, гл. III).

[53] Апок 2: 17.

[54] Ромео и Джульетта, II, 2. Пер. Т.Л. Щепкиной-Куперник.

[55] *Lionel de Fonseka.* On the Truth of Decorative Art; a Dialogue between an Oriental and an Occidental (франц. пер.: Paris, Chitra, 1930).

[56] Боюсь, что в своем эссе «Традиция и индивидуальный талант» (The Sacred Wood, p. 47–53) Т.С. Элиот упустил различие между творческим *Я* и «я», сосредоточенным на себе самом, точно так же как он упустил то, что отделяет творческую эмоцию от неразвитой эмоции (см. прим. 17). Видимо, поэтому, справедливо отмечая, что поэзия не есть «выражение личности» в смысле *индивидуальности* или *сосредоточенного на себе самом эго*, но забывая, что поэт – не только индивидуум, материальное *эго*, но также и личность, творческое *Я* (что для поэта гораздо более существенно), он употребляет слово «личность» там, где речь идет об *индивидуальности*, и считает поэта просто «катализатором» и «только передающей средой, а не личностью».

«Чем совершеннее художник, тем более строго разделены в нем страдающий человек и творящий дух». В действительности страдающий человек *присутствует* в творящем духе – в качестве творческой субъективности, которая должна отдавать себя в произведении, – отделенный от *эго*, сосредоточенного на себе самом, благодаря поэтическому познанию и творческой эмоции. Утверждение, что «эмоция искусства внеличностна», верно лишь в том смысле, что она отделена от «я», поглощенного самим собой, и составляет одно с поэтической интуицией – в высшей степени личностным актом творческого *Я*.

«Развитие художника – это постоянное самопожертвование, постоянное подавление в себе личностного начала», – т. е. индивидуальности, «я», сосредоточенного на себе самом, с его естественными притязаниями и его естественной, слишком естественной, глубокой вовлеченностью в художественную активность. Но в то же время

развитие художника – это все более значимое утверждение личности, т. е. творческой субъективности, открываемой в произведении одновременно с вещами.

Бернард Шоу в посвящении к пьесе «Человек и сверхчеловек» осуждал Шекспира за то, что его философия – это «всего лишь уязвленность его гуманной души» <*Б. Шоу*. Полное собрание пьес в 6-ти т., т. 2. Л., 1979, с. 377. Пер. В. Паперно>. Пусть так! Я не сетую на то, что благодаря *уязвленности гуманной души Шекспира* я лучше узнал человека и человеческую жизнь и усвоил многие истины, важные для меня в этой действительности.

[57] Защита Поэзии. – *П.Б. Шелли*. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972, с. 431. Пер. З.Е. Александровой.

[58] См. гл. I, § 9–11.

[a] *P. Claudel*. Cinq Grandes Odes. – Oeuvres complètes. Paris, Gallimard, 1950, vol. I.

[b] Французский перевод принадлежит о. Киприану Рождества Пресвятой Богородицы, кармелиту XVII в. (1605–1680)[23*]. Об этом переводе Поль Валери писал: «Я представляю ныне ценителям красот нашего языка одного из прекраснейших поэтов Франции, о. Киприана Рождества Пресвятой Богородицы, босоногого кармелита, до настоящего времени почти неизвестного» (Préface à: Les Cantiques spirituels de saint Jean de la Croix, traduits en vers français par le R.P.Cyprien, carme déchaussé. Paris, Rouart, 1941).

[c] Poems. New York, Oxford University Press, 1948.

[d] *J. Supervielle*. Les Amis Inconnus. Paris, Gallimard,1934.

[e] Complete Poems. Boston, Little Brown, 1924.

[f] *P. Reverdy*. Ferraille. Bruxelles, Journal des Poètes, 1937; Main-d'Oeuvre. Paris, Mercure de France, 1949.

[g] *R. Maritain*. Lettre de Nuit. Paris, D.D.B.,1939.

[h] Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo. Paris, Grasset, 1937, p. 230.

[i] Les Amis Inconnus.

[j] *M. Jacob*. Derniers Poèmes. Paris, Gallimard, 1945.

[k] Poems. New York, Scribner, 1907.

[l] Lettre de Nuit.

[m] Selected Poems. New York, Knopf, 1945.

[n] *L.-P. Fargue*. Banalité. – L.-P. Fargue. Sous la Lampe. Paris. N.R.F., 1929.

Примечания переводчика

[1*] *Атман* – в древнеиндийских философских учениях субъективное духовное начало, *Я*, душа. См. прим. В.К. Шохина на с. 46.

[2*] См. ниже Тексты без комментариев, № 11.

[3*] *Эдвард Хоппер* (Hopper) (1882–1967) – американский живописец и график. Оказавшись невосприимчивым в влиянию импрессионистской и постимпрессионистской живописи и не проявив интереса к таким течениям, как кубизм и футуризм, Хоппер продолжал развивать реалистическую традицию. Значительное место в его творчестве занимают урбанистические пейзажи, передающие дух современной машинной цивилизации, атмосферу обезличенности и отчужденности, чувство одиночества, неизбежно возникающее у человека, превращенного в часть гигантского индустриального механизма.

[4*] Соответственно тому, что французское poème (и английское poem) обозначает как стихотворение, так и поэму, слово *стихотворение* в данном переводе часто употребляется в широком, ныне устаревшем, значении – как обозначающее стихотворное сочинение любого объема.

Термин poème приобретает у Ж. Маритена еще более широкий смысл, обозначая литературное произведение вообще в его основных формах (роман, драма, стихотворение), – см. гл. IX, § 13, 15. В таком значении оно переводится нами как

«поэтическое произведение», «произведение», «поэтическое творение», «поэтическое сочинение».

[5*] А также в письме Жоржу Изамбару от [13] мая 1871 г. (см.: *A. Rimbaud.* Oeuvres complètes. Correspondance. Paris, 1992, p. 231). Эти два письма получили название «Письма ясновидца» (см. Тексты без комментариев к гл. V, № 14).

[6*] *Алберт Пинкем Райдер* (Ryder) (1847–1917) – американский художник. Разработал стиль, отличающийся глубокой самобытностью, так что его творчество трудно отнести к какому-либо направлению. Исследователи связывают Райдера с поздним американским романтизмом и символизмом, иногда его рассматривают как предшественника экспрессионизма в изобразительном искусстве XX в. Среди работ художника – пасторали, марины, фантастические пейзажи, изображения загадочных видений; он нередко обращался к сюжетам из литературных произведений, писал также на библейские темы.

[7*] Мастера искусства об искусстве, т. 3, с. 279.

[8*] *Хуан Грис* (Gris) (1887–1927) – испанский живописец, скульптор, театральный художник; с 1906 г. жил во Франции. Работая в творческом союзе с Пикассо, Браком и др., стал одним из родоначальников кубизма.

Риччото Канудо (Canudo) (1879–1923) – писатель, журналист, музыкальный критик, пионер кинематографической эстетики. Итальянский эмигрант, Канудо жил и работал во Франции.

[9*] *Хайку* (хокку) – жанр японской поэзии: 17-сложное трехстишие.

[10*] *И.П. Эккерман.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1986, с. 522. Пер. Н. Ман. Маритен здесь не вполне точен: Эккерман спросил у Гёте, какую идею он хотел выразить в драме «Торквато Тассо». «Идея? – удивился он. – Вот уж, честное слово, не знаю. ...Они <немцы> подступают ко мне с расспросами, какую идею я тщился воплотить в своем "Фаусте"». Далее следует приведенный Маритеном ответ Гёте.

[11*] Выражение vertu d'art в данной книге мы переводим в основном как «добродетель искусства», что означает: «такая добродетель, как искусство (искусность)». Иногда передаем это выражение словом «искусство» в значении «искусность». См., например, гл. VII, § 18: «прибегать... к изощренности и тонкости искусства».

Однако Ж. Маритен, пользуясь многозначностью слова vertu, очевидно, употребляет его (гораздо реже) и в значении «способность». В таких случаях vertu d'art переводится у нас как «художническая способность» (ср.: vertu créatrice – «творческая способность»). См., например, гл. III, прим. 6: «На его <Руо> примере философ мог бы изучать художническую способность как бы в чистом виде...»; гл. VII, § 8: «оно <вдохновение>... требует... рациональной работы художнической способности».

[12*] Ср. пер. В. Козового: «Поэт... должен свиваться, как змей, в свежих людских слезах и двигаться дальше в своих земных пределах» (Из современной французской поэзии... Рене Шар. М., 1973). Цитата трудна для перевода, так как эта фраза выражает отдельную законченную мысль, т. е. не имеет контекста в узком смысле слова. Мы даем перевод, соответствующий интерпретации Маритена (в основе которой – образ движения вглубь по спирали, стимулируемого личным опытом поэта).

[13*] *Артур-Винцент Сергеевич Лурье* (1892–1966) – русский композитор. В 1923 г. эмигрировал во Францию, а в 1941 г. – в США. В доэмиграционный период в творчестве Лурье ощущалось влияние Дебюсси, Шёнберга, Скрябина; во Франции он увлекся музыкой Стравинского. В эмиграции им были написаны «Литургическая соната» для оркестра, фортепиано и хора (1928), «Concerto spirituale» для фортепиано, хора и контрабаса (1929), «Диалектическая симфония» (1930), опера-балет «Пир во время чумы» (1933), опера «Арап Петра Великого» (1958) и другие произведения.

[14*] В английском оригинале: a sort of al fresco polyphony of unrelated colors... Один из двух способов живописи al fresco (по сырой штукатурке) – роспись водяными красками без связующего вещества, что дает эффект акварельной прозрачности.

[15*] Первой материи (*лат.*).

[16*] В оригинале здесь стоит неопределенно-личное местоимение: в английском – one, во французском – on.

[17*] Пс 44: 2; 118: 17.

[18*] Поэтами рождаются (*лат.*).

[19*] В понимании Маритена, следующего традиции западной историографии, Новое время включает в себя и эпоху Возрождения. С другой стороны, оно не имеет для Маритена верхней границы: «современная эпоха», начавшаяся с Великой французской революцией, входит в Новое время как один из его периодов.

[20*] *Перси Биш Шелли.* Защита Поэзии:

...Поэзия побеждает проклятие, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия. Разворачивает ли она собственную узорную ткань или срывает темную завесу повседневности с окружающих нас предметов, она всегда творит для нас жизнь внутри нашей жизни... Она заново создает мир, уничтоженный в нашем сознании впечатлениями, притупившимися от повторений.

П.Б. Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты, с. 432

[21*] *Томас Де Квинси.* Поэзия Поупа:

И само Священное Писание никогда не снисходило до того, чтобы действовать путем убеждения одного только дискурсивного разума или привлекать его в качестве главного союзника; там, где речь идет об интеллектуальной способности человека, Писание говорит не о разуме, но о *разумном сердце*: сердце, т. е. великий интуитивный (или недискурсивный) орган, рассматривается как понятие, равнозначное понятию человека в его высшем состоянии восприимчивости к бесконечному (*англ.*).

[22*] *Ралф Уолдо Эмерсон.* Поэт:

Поэту явилась новая мысль; он может теперь раскрыть перед нами совершенно новый жизненный опыт; он расскажет о том, как он приобрел этот опыт, и его богатство обогатит всех нас. Каждая новая эпоха требует выражения своего опыта, и, видимо, мир во все времена ждет своего поэта...

Мы сами символы, и живем окруженные символами; рабочие, работа, инструменты, слова и вещи, рождение и смерть – все это условные обозначения; но мы пристрастны по отношению к этим символам и, поглощенные экономической стороной вещей, не отдаем себе отчета в том, что символы – это мысли. Поэт благодаря способности высшего духовного постижения сообщает символам такую силу, что прежнее их употребление забывается; он дарует зрение и язык всем неживым, молчащим предметам... О глазах Линкея(*) говорили, что они способны видеть землю насквозь; так и поэт обращает мироздание в волшебный фонарь и показывает нам все вещи в их точной соразмерности и последовательности. Обладая более глубоким постижением, он стоит ко всем вещам на шаг ближе, чем мы, и наблюдает их цветение и метаморфозы...

Р. Эмерсон. Эссе. *Г. Торо.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1986, с. 251–252, 258. Пер. А. Зверева

[23*] Во французском переводе Киприана, помещенном у Маритена параллельно с испанским текстом, пятистишия заменены шестистишиями; устранена неравносложность строк; в 5-й и 6-й строках шестистиший появляется новая (смежная) рифма. Приведем первую строфу:

Tous ceux qui s'occupent en vous,
Me vont racontans mille grâces
Et tant plus me blessent de coups:
Car icy leurs langues trop basses
Bégayent un je ne sçay quoy,
Qui me tuë et me met hors de moy.

(*) *Линкей* – в греческой мифологии один из аргонавтов, сын Афарея и Арены, прославившийся необычайной остротой зрения.

Стихи испанского мистика Хуана де ла Круса (1542–1591) аллегоричны (автор дает толкование после каждой строфы). Так, в XXXVI строфе *холм* иносказательно обозначает познание Бога через его творения, а *гора* – непосредственное познание Бога; в XXXIX строфе *эфира... дыханье* – Св. Дух; в XL строфе *Аминадав* – злокозненный демон, *ратная... сила* – чувственные способности души, *воды* – духовные блага.

[24*] *Джерард Манли Хопкинс.* Гиблый покой:

Безнадежности гиблый покой, ты вовеки мне будешь претить!
И последнюю слабую нить вкруг себя не порву я,
И не вымолвлю стоном: «Я больше не в силах». Силы найду я
Жить надеждой, и нового дня ожидать, и не жаждать не быть.
Для чего же, о Грозный, ты хочешь меня, словно шар, покатить
Мир поправшей стопою своей, львиной лапой со мной поиграть,
А потом раздроблённые кости мои мрачным оком снедать,
И порывами бури провеять меня, безумца, кто бредит путь земной
от тебя утаить?

Для чего? Чтоб мякина моя разлетелась, чтоб чистым упало зерно.
И в трудах, в суетах, чуть сроднился (как будто) с бичом я твоим
И всевластной руке покорился, в сердце – радость, готово смеяться оно,
Петь хвалу. Но кому? Храбрецу ли тому, Кем повержен я, чьею пятою
тесним?
Или мне, – я ратник его? Или, может, обоим? В эту ночь, в этот год,
опустившись на дно
Новой пропасти, жалкий, я пал в поединке (о Боже мой!) с Богом моим.
(Пер. В. Гайдамака*)

[25*] *Эмили Дикинсон.* Раз к Смерти я не шла... :

Раз к Смерти я не шла – она
Ко мне явилась в дом –
В ее коляску сели мы
С Бессмертием втроем.

Мы тихо ехали – Ей путь
Не к спеху был, а я
Равно свой труд и свой досуг
Ей в жертву принесла –

Мы миновали Школьный Двор –
Играющих Ребят –
На нас Глядевшие Поля –
Проехали Закат –

Или, вернее, Солнца Шар
В пути оставил Нас –
Как зябко сделалось мне вдруг –
Одетой в легкий Газ! –

И к Дому подкатили мы –
Подобию Холма –
Свес его был зарыт в Земле –
Крыша едва видна –

С тех пор Столетия прошли –
Но этот миг длинней,

Открывший, что в Века глядит
Упряжка Лошадей.

Пер. И. Лихачева (Американская поэзия в русских переводах. М., 1983)

[26*] *Уильям Блейк.* Прорицания Невинности:

Вселенная в песчинке видней,
Небо в цветке лесном.

Бесконечность на ладони твоей,
Вечность в миге одном.

Птиц доверчивых ловить
Значит Господа гневить.
. . . . . .
Кто небесных птах стреляет,
Тот херувимов оскорбляет.
. . . . . .
И скорбь и радость хороши.
Нет лучше ткани для души.

Отчаиваться не спеши.
Радость рядышком в тиши.
. . . . . .
Сколько лет и сколько зим
Один во тьме нуждой томим,

А другой в расцвете лет
Созерцает вечный свет.

Пер. В. Микушевича (*В. Блейк.* Стихи. М., 1978)

[27*] *В. Ван Гог.* Письма, с. 391.

[28*] *Джон Китс.* Ода Соловью:

Внимаю все смутней. Не раз желал
Я тихой смерти поступь полюбить,
Ее, бывало, ласково я звал
В ночи мое дыханье растворить.
Как царственно бы умереть сейчас,
Без боли стать в полночный час ничем,
Пока мне льется там в лесной дали
Напева искренний рассказ –
И ничего бы не слыхать затем,
Под песнь твою стать перстию земли.
. . . . . .
Забытый! Словно похоронный звон,
То слово от тебя зовет назад:
Не так воображения силен
Обман волшебный, как о нем твердят.
Прощай, прощай! Твой сердцу грустный гимн
Уходит вдаль над лугом за ручей,
На склон холма, и вот – похоронен
В глуши лесных долин.
Исчезла музыка – и был ли соловей?
Я слышал звуки – или то был сон?

Пер. И. Дьяконова (*Дж. Китс.* Стихотворения. Л., 1986)

[29*] *Джордж Мередит.* Панихида в лесах:

Ветер сосны качает,
А ближе к земле
Замирает буйная сила;
Тих и светел в зеленеющей мгле,
Мягкий мох междревную гладь укрывает
И корней набухшие жилы.
Падают, мертвые, детища сосен,
Безгласны, как глубь морская.
Высоко, где чистая просинь,
Жизнь проносится в бурном стремленье,
Облаков неустанно теченье.
Так и мы исчезаем;
Опадаем, как с дерева плод.
Так и мы
Созреваем.

(Пер. В. Гайдамака*)

[30*] *Джон Кроу Рансом.* Эквилибристы:

Нет, браки не свершаются в раю,
Живая плоть не тешит плоть твою,
И формы сладострастные полов
Отброшены. Ничто не греет кровь.

Великие любовники в аду,
В безумстве плоти, в сладостном бреду,
Целуясь, на куски друг друга рвут,
Но ласки страшные их дальше снова ждут.

Всю эту круговерть я наблюдал.
В огне их скорбных душ — мерцанье льда.
Я смастерил надгробье, в землю врыл
И вот какие строки сочинил:

ЭПИТАФИЯ

Путник, помедли; покоятся тут
Эквилибристы. Друг друга зовут;
Но немы уста их, и стоны напрасны.
Так пусть же почиют, страшны и прекрасны.

(Фрагм.) Пер. И. Осиновской*

[31*] Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977.

Глава V
Поэзия и красота

Философское понятие Красоты

1. Я понимаю, что рассуждать о красоте в связи с искусством так же не ново, как толковать об истине в связи с философией. Исследование, предпринятое в этой главе, быть может, внесет в интересующий нас вопрос некоторую ясность.

«Без красоты, – говорил Плотин, – что сталось бы с бытием? Без бытия что сталось бы с красотой?»[1] А вот слова Платона: «...дела богов пришли в порядок только тогда, когда среди них появилась любовь, разумеется, любовь к красоте, ибо безобразие не вызывает любви»[2]. До Платона греческие мыслители, очевидно, не уделяли красоте особого внимания. Только в творчестве Платона красота вторглась в метафизику. Наша западная традиция долгое время основывалась на теории красоты, ведущей свое начало от Платона и разработанной зиждителями philosophia perennis. Чтобы прояснить понятия, которыми мы пользуемся, я должен обратиться к этой концепции, как она осмыслена и сформулирована в учении Фомы Аквинского.

Прекрасное, говорит он, есть «id quod visum placet», то, что приятно видеть; это определение заключает в себе самую сущность красоты, охватывая и те несчастья, которые она влечет за собой со времен Троянской войны и с еще более отдаленных времен[3]. Красота состоит в интуитивном знании и наслаждении. Она несет нам радость в самом акте познания: источник радости – вещь, постигаемая в этом акте.

Но познающим в полном смысле слова является ум. Следовательно, ум, собственно, и есть способность восприятия красоты, то чувство, которое ее улавливает. Если красота доставляет наслаждение уму, объясняется это тем, что она по существу своему есть определенное превосходство в соответствии вещей интеллекту. Отсюда – три существенных признака или составных элемента, традиционно признаваемых в красоте: *целостность*, так как интеллект наслаждается полнотой бытия; *соразмерность или гармония*, так как интеллект наслаждается порядком и единством; *си-*

яние или ясность, ибо интеллект наслаждается светом, или тем, что, исходя от вещей, позволяет ему видеть[4].

Этот элемент сияния или ясности, отвечающий самому властному стремлению интеллекта и потому самый важный, является в то же время и самым труднообъяснимым. Если бы мы были способны в полной мере осознать следствия аристотелевского понятия *формы* – означающего не внешнюю форму, а, наоборот, внутреннее онтологическое начало, которое определяет вещи в их сущностях и качествах и благодаря которому они есть, и существуют, и действуют, – мы поняли бы тогда во всей полноте, что подразумевали учители схоластики, характеризуя присущее красоте сияние или ясность как splendor formae[5], блистание формы или, можно сказать, блистание таинств бытия, достигающее интеллекта. Таким образом, сами слова, которые нам приходится употреблять, – «ясность», «сияние», «свет», «блистание» – могли бы стать причиной глубочайшего заблуждения, если бы мы забыли, что бытие умопостигаемо *в себе самом*, но не обязательно *для нас* и чаще всего остается для нас темным, потому ли, что его умопостигаемость в себе затемняется материей, или, может быть, потому, что она слишком высока и слишком чиста для нашего интеллекта. Декарт, со своими *ясными идеями*, разобщил интеллект и тайну. Современная наука показывает нам его ошибку. Схоластики, определяя красоту как сияние формы, определяли ее в действительности как сияние тайны.

2. Очевидно, что три названных признака красоты нужно трактовать в самом широком значении, а не в каком-либо узко ограниченном смысле. Каждый из них оказывается воплощенным бесчисленными способами, как и сама красота. Другими словами, это понятия аналогические, а не однозначные. Красота букета цветов или пейзажа – иная, нежели красота математического доказательства, или красота великодушного поступка, или красота человека. Все это – красота, но это типически или сущностно различные воплощения красоты, которые не предполагают никакой однозначной общности вида, рода или категории. (Однако по причине заключенной в красоте аналогической общности одни воплощения могут незаметно вызывать в нашей душе другие, – отсюда двойственность, которой не преминет воспользоваться поэт.)

Аналогический характер красоты объясняется тем, что красота принадлежит к области трансценденталий[6], тех «атрибутов (passions) или свойств бытия», как говорили схоластики (единство, истина, благость), которые суть лишь различные аспекты бытия (бытия как неразделенного, бытия как предстоящего перед познавательной способностью, бытия как предстоящего перед способ-

ностью желания) и которые в действительности составляют с бытием одно и столь же бесконечны, как и само бытие, если они рассматриваются в своей метафизической реальности. Можно сказать, что Красота – это блистание всех соединенных трансценденталий.

Но существенный признак трансценденталий – в том, что они не могут содержаться в каком-либо классе; они выходят за пределы любого рода или категории, потому что проникают и пропитывают собой всякое сущее и присутствуют повсюду[7]. Стало быть, точно так же как всякая вещь *есть* присущим ей образом и является *благой* присущим ей образом, всякая вещь и *прекрасна* присущим ей образом. И как бытие присутствует повсюду и повсюду многоразлично, так и красота рассеяна, или распространена, повсюду, и всюду она многоразлична.

Из этой трансцендентальной природы красоты древние заключали, что атрибут красоты может и должен принадлежать первой Причине, чистому Акту – *высшему* из всех *аналогических* трансцендентальных совершенств – и что красота есть одно из божественных Имен. Три главные составляющие красоты Фома Аквинский называет в своем трактате о Троице, намереваясь показать, что красота – это не только одно из совершенств Божественной Природы, но что она тем более должна быть отнесена и к Личности Сына[8]. Для него было очевидно, как впоследствии и для Данте, что «красота всякой сотворенной вещи есть не что иное, как подобие божественной красоты, которой вещи сопричастны», так что в конечном счете «существование всех вещей происходит от божественной красоты»[9].

3. Здесь можно добавить, что пред божественным взором все, что существует, прекрасно, именно постольку, поскольку все, что существует, причастно бытию. Ибо красота, созерцаемая Богом, – это трансцендентальная красота[10], пронизывающая в той или иной мере всякое сущее.

Не эту красоту воспринимают наши чувства, и тут мы должны ввести новое понятие – понятие эстетической красоты, не тождественной красоте трансцендентальной. Действительно, когда мы переходим к эстетической красоте, мы вступаем в ту область красоты, где существенную роль играют чувства и чувственное восприятие и где, следовательно, не все вещи прекрасны. Наличие чувств, обусловленное строением нашего тела, с необходимостью предполагается в понятии эстетической красоты. Я бы сказал, что эстетическая красота, которая не исчерпывает для человека всей красоты, но является красотой, естественнейшим образом соответствующей человеческому духу, есть частная детерминация трансцендентальной красоты; это трансцендентальная красота как

предстоящая не перед одним только интеллектом, но перед интеллектом и чувством, действующими совместно в едином акте; или, вернее, это трансцендентальная красота, предстоящая перед чувством, насыщенным интеллектом, или мышлением, участвующим в чувственном восприятии. И поэтому в области эстетической красоты, где учитываются требования проникнутого разумом чувства, учитывается, что́ приемлемо или неприемлемо для человеческих чувств, вещи делятся на прекрасные и безобразные. Только по отношению к человеку, или проникнутому разумом чувству, вещи делятся на эти две категории.

Здесь мы обнаруживаем категорию безобразного, отталкивающего, отвратительного, гадкого, мерзкого, липкого, вязкого, тошнотворного. Жан-Поль Сартр прав в том, что признает ее экзистенциальной категорией. Но категория эта не обладает смыслом для чистого духа и не имеет смысла для Бога. Ибо чистый дух видит всякую вещь всецело интеллектуально, а не чувственно. Безобразное – это то, что доставляет неудовольствие увидевшему: там, где нет чувств, категория безобразного неприложима. Есть вещи, в каком-то аспекте лишенные надлежащей соразмерности, сияния или целостности, но в них еще изобилует бытие и постольку они продолжают быть приятными взору. Для чистого интеллекта всякая вещь есть своего рода пространственно-временное число; это прозревал Пифагор. Число, мера, положение в пространстве-времени, физические силы и качества – вот в каких понятиях чистый интеллект знает материальные вещи. В этом облике все они прекрасны, и ничего безобразного в природе не существует. Пред божественным взором все вещи более или менее прекрасны, ни одна не безобразна[11].

Но *мы* познаем посредством данных нам чувств. И, конечно, среди вещей безобразных или отталкивающих многие вредны для человека. Однако не все они таковы; и если вещи являются безобразными, отталкивающими или тошнотворными, то вовсе не оттого, что они вредны, а главным образом потому, что они противны внутренней соразмерности или гармонии самого чувства: ведь чувство, как говорит св. Фома, есть своего рода *логос* или *рацио*. В связи с этим мы можем отметить, что искусство старается по-своему воспроизвести состояние, дарованное чистым духам: оно отыскивает красоту в безобразных вещах и монстрах, оно пытается преодолеть разделение между красотой и безобразием, вбирая безобразность в некий высший род красоты и перенося нас *за пределы* прекрасного (эстетического) и безобразного. Иными словами, искусство прилагает все усилия, чтобы преодолеть различие между эстетической и трансцендентальной красотой и вобрать эстетическую красоту в красоту трансцендентальную.

В этом доказательство и собственной духовности прекрасного, и нерасторжимой связи красоты, даже эстетической, с царством разума, к которому она принадлежит и в котором находятся ее корни. Ибо красота чувственных вещей воспринимается не одними чувствами, но, как я заметил выше, чувством как острием интеллекта, направленным на мир опыта, – чувством, проникнутым разумом и мышлением. Отсюда явствует, что красота сохраняет свою трансцендентальную сущность, равно как и свой сущностно аналогический характер, даже когда она заключена в пределах эстетической красоты. И как раз в художественной красоте ее трансцендентальный и аналогический характер открывается человеку самым наглядным образом, потому что в этом случае красота, прежде чем она стала существовать в какой-то вещи, была зачата и выношена в человеческом интеллекте. Воспринимая творение, созданное человеком, интеллект пребывает в самом благоприятном состоянии, чтобы испытывать, при посредстве чувственной интуиции, одновременное наслаждение чувства и разума – то наслаждение, которое, согласно Пуссену, составляет цель искусства; и чем больше осваивается интеллект с творениями человеческого искусства, тем яснее сознает он трансцендентальную и аналогическую природу красоты.

В силу этой сущностной аналогичности искусство неустанно стремится открывать новые аналоги красоты, так что в полотне Гойи мы обнаруживаем столько же целостности, гармонии, сияния – хотя и в совершенно ином проявлении, – как и в китайском рисунке или в картине Рембрандта. В силу трансцендентальной природы красоты, даже красоты эстетической, всякая истинная поэзия так или иначе пробуждает в нас чувство нашей таинственной самотождественности и влечет нас к источникам бытия. Вспомним страницу, где Бодлер, которому современное искусство обязано сознанием богословского достоинства и всевластной духовности красоты, дает свое собственное изложение отрывка из «The Poetic Principle» Эдгара По: «Именно этот чудесный, этот бессмертный инстинкт Красоты заставляет нас смотреть на Землю со всеми ее зрелищами как на некое смутное изображение, некое *соответствие* Неба... Именно через поэзию и *в поэзии*, через музыку и *в музыке* душа предугадывает великолепие, ожидающее ее по ту сторону могилы; и когда какие-нибудь чарующие стихи вызывают на глазах слезы, то слезы эти свидетельствуют не об избытке наслаждения, а скорее о некой нетерпеливой скорби, о мольбе нервов, об изгнанной в мир несовершенства природе, которая желала бы немедленно, на этой самой земле, обрести открывшийся для нее рай»[12].

Здесь мы, наверное, лучше всего поймем, почему красота означает не просто совершенство. Ведь любая вещь, совершенная во всех отношениях в своем собственном роде, любая «всецело совершенная» вещь на свете является полностью законченной и не имеет никакого недостатка, следовательно, *не оставляет желать лучшего* – и потому ей недостает той устремленности, той нетерпеливой скорби, о которой говорил Бодлер и которая неотъемлема от нашей дольней красоты. Ей недостает недостатка. Недостатка недостает во всяком всецело совершенном исполнении (заметим это при всем уважении к Тосканини). Всецело совершенная конечная вещь не отвечает трансцендентальной природе красоты. И нет ничего дороже той святой слабости и *того рода* несовершенства, которыми бесконечное уязвляет конечные сущие.

Поэтому если привлекательность – это красота в движении[13], то привлекательность, как утверждает Плотин[13a], лучше красоты, – лучше, нежели застывшая и всецело совершенная греческая красота. Красота подвижна, и «Красота хромает»[14]. А созерцание, принадлежащее к совсем иному порядку, – разве не хромает и оно тоже? Точно так же как Иаков хромал после своей борьбы с Ангелом[4*], говорит св. Фома[15], созерцатель хром на одну ногу; ибо, познав радость Божию, он пребывает слабым с той стороны, какой он опирается на мирское.

Красота – не объект поэзии, а ее «цель превыше цели»

4. Надеюсь, мы теперь готовы к тому, чтобы разобраться в чрезвычайно тонком вопросе – об отношении между поэзией и красотой. Я считаю возможным высказать по этому поводу некоторые соображения, но хочу предупредить, что мы вступаем в опасную область, где наш словарь оказывается неадекватным.

В предыдущей главе мы связали поэзию со свободной (не-понятийной) жизнью интеллекта и свободным творческим началом духа. Поэтому отправным пунктом наших размышлений, мне думается, должно стать понятие творческого начала духа, или той потребности или жажды выражения, проявления вовне и созидания, которая неотделима от природы интеллекта.

Я не забываю и о другой потребности и жажде, также неотъемлемой от природы интеллекта: потребности и жажде познания. Познавательное и творческое начала – это две важнейших стороны интеллектуальной природы.

Рассмотрим теперь эти две стороны интеллекта на примере трех значимых сфер: науки, искусства и поэзии (поэзии, отличной от искусства и оживотворяющей все виды искусств).

В науке творческая функция духа связана с формированием, в недрах самого духа, понятий, суждений и умозаключений, посредством которых вещи познаются, или объемлются умственным взором. Интеллект познает, образуя «мысленное слово», или понятие, и образует это «мысленное слово», или понятие, познавая, – это единая и неделимая операция[16]: творческая функция интеллекта полностью подчинена его познавательной функции. Только ради знания, которое надлежит породить и выразить внутри самого духа, вырабатываются понятия. И эти плоды творческой способности духа, равно как и имманентная активность познания, в которую они вовлечены, формируются и совершенствуются в недрах души.

В искусстве, напротив, познавательная функция интеллекта целиком подчинена творческой функции. Интеллект познает, чтобы творить. Ради создания произведения мобилизуются ранее добытое знание и знание художественное, открываются и применяются на практике правила действия. И плод творческой способности духа – произведение, обретающее существование за пределами души.

В поэзии познавательная функция интеллекта осуществляется в *поэтической интуиции* и творческое начало духа есть *свободное* творческое начало.

5. Об этом свободном творческом начале духа, движителе поэзии, я и поведу речь. Каково его значение, каковы следствия его активности, постольку, поскольку оно не тождественно или даже противоположно творческому началу духа в науке и в искусстве?

Я утверждаю, что в науке и в искусстве творческое начало духа не свободно – конечно же, я не отрицаю, что оно наслаждается здесь спонтанностью самой независимой жизни, на какую только способен человек, – я только хочу сказать, что в науке и в искусстве творческое начало духа *подчинено* некоторому определяющему и господствующему *объекту*.

Объект науки бесконечен: это бытие, которым необходимо овладеть. Творческое начало духа здесь полностью подчинено его познавательному началу; и оба начала, творческое и познавательное, полностью подчинены этому независимому от них объекту и должны сообразоваться и соизмерять себя с ним.

Объект искусства конечен и заключен в том или ином роде: это произведение, долженствующее быть созданным. И творческое начало интеллекта, подчинившее себе его познавательное начало, само, в свою очередь, подчинено этому объекту, который должен обладать благими качествами и на благо которого это творческое начало направлено безраздельно и безусловно. Вся деятельность искусства специфицируется и формируется прави-

лами, нацеленными на создание объекта. Здесь опять-таки объект оказывается господствующим.

Поэзия же объекта не имеет. И потому-то в поэзии творческое начало духа есть *свободное* творческое начало.

У поэзии, как отличной от искусства, объекта нет. Я хочу сказать, что в поэзии нет ничего, к чему бы творческая способность духа стремилась так, чтобы быть *специфицируемой* и *формируемой*, ничего, что изначально играло бы по отношению к этой творческой способности специфицирующую или формально детерминирующую роль; следовательно, ничего, что могло бы направлять ее или осуществлять над нею господство. В поэзии, таким образом, есть только потребность найти выражение тому знанию, какое несет в себе поэтическая интуиция, в которой смутно пробуждаются и субъективность поэта, и одновременно реальности внешнего мира.

Итак, поэзия не имеет объекта. Но свободное творческое начало интеллекта, лишь только оно начинает действовать, не может не стремиться, в силу заключенной в нем необходимости, к тому, в чем интеллект находит величайшую радость, иными словами, к тому, что доставляет интеллекту удовольствие или наслаждение. Таким образом, красота не *объект* поэзии, красота – тут я пытаюсь на ощупь отыскать подходящее слово – есть трансцендентальный *коррелят* поэзии. Красота не есть некий объект, хотя бы и бесконечный (как для науки – бытие), который специфицировал бы поэзию и которому поэзия была бы подчинена. Но красота – это необходимый коррелят поэзии. Это как бы ее природная атмосфера, воздух, которым она естественно дышит; скажем больше, она есть то же, что жизнь и существование для гонца, бегущего по назначению, – цель превыше цели. У поэзии нет частной задачи, нет специфицирующей цели[17]. Но есть *цель превыше*. Красота – необходимый *коррелят* поэзии и ее *цель превыше всякой цели*.

С другой стороны, если в поэзии творческая способность духа не имеет объекта, значит, поэзии именно по этой причине надлежит самой образовывать или создавать для себя какой-то объект[18]. Ведь никакая возможность не может без объекта перейти в актуальное состояние. Поэзия от преизобилования должна образовывать или создавать объект для себя самой. Так поэзия в силу естественной необходимости вовлекается в динамичный процесс искусства: выражение, которое она стремится дать поэтической интуиции, необходимо будет чем-то *созданным* и переходящим вовне. Поэзия назначена для продуктивной деятельности искусства; она не может уклониться от своей роли движущего духа, который призван оживотворять искусство и поэтому познает, чтобы прийти к выражению и созданию продукта[19].

Итак, вот мое первое заключение: поэзия в целенаправленном движении, присущем всякой сотворенной вещи, стремится к красоте как к своему естественному корреляту и к цели превыше всякой цели; поэзия по природе своей вовлечена в движение искусства, прилагающего усилия к созданию продукта.

6. Однако у этого есть и противоположный аспект. С одной стороны, поэзия, хотя она и вовлечена в движение искусства, превосходит искусство и, стало быть, связана с ним не так, как душа, оживотворяющая тело, но скорее как те обособленные духи, которыми, согласно представлениям древней астрономии, движимы небесные тела. Деятельность искусства специфицируется объектом, т. е. произведением, заключенным в некотором роде и занимающим господствующее положение: фабрикацией этого объекта и поглощена деятельность искусства; в этом процессе искусство нуждается в применении правил исполнения работы. Поэзия же, как мы видели, в своей чистой сущности, или как первая актуализация свободного творческого начала духа, не имеет господствующего над нею объекта, она не служит никакому произведению, долженствующему быть созданным, и не знает иного правила, кроме поэтической интуиции[20], которая и есть сама поэзия. Таким образом, хотя она и назначена для продуктивной деятельности искусства, поэзия по существу выше этой продуктивной деятельности и всегда свободна по отношению к ней, в том смысле что она движет ею, направляет ее и властвует над ней по своему благоусмотрению.

С другой стороны, если верно, что поэзия в своей чистой сущности, или как первая актуализация свободного творческого начала духа, не имеет объекта; если верно, что поэзия не стремится к красоте как к специфицирующему объекту, который направлял бы ее и господствовал бы над нею, – как же тогда охарактеризовать отношение между красотой и поэзией? Здесь я тоже испытываю некоторые трудности со словарем. Поэзия не *подчинена* красоте: я сказал бы, что поэзия находится в отношении *равенства* или *соприродности* с красотой; они питают бескорыстную взаимную любовь без всякой субординации. Поэзия стремится к красоте не как к объекту познания или созидания, не как к определенной цели, достигаемой в сфере познания или существования, а как к жизни – самой вашей жизни, – пребывающей в том, кого любовь преобразила в ваше второе «я». Это цель превыше всякой цели, о которой я говорил[21]. Превратить ее в определенную цель, предположив возможность непосредственного достижения этой цели, означало бы исказить отношение, которое я попытался раскрыть, и представить в ложном свете как поэзию, так и красоту. Ибо красоту можно уловить не иначе как в

зеркале, она всегда ускользает от нас, и поэзия не направлена ни на какую конкретную цель. Поэтическая интуиция не подчинена красоте как специфицирующей цели или объекту, она лишь являет одновременно внутренний мир поэта и то, что отзывается в нем резонансом, – и если поэтическая интуиция *действительно* получит выражение, она неизбежно будет выражена в прекрасном, даже если о том и не помышляют, ибо всякое действительное выражение поэтической интуиции восприемлет от нее целостность, гармонию и сияние.

Мое второе заключение таково: поэзия превосходит искусство, для которого она, однако же, назначена, словно обособленный интеллект, назначенный для создания некоего мира; поэзия состоит с красотой в отношениях равенства и соприродности, и потому она может существовать только в прекрасном. Поэзия не может обойтись без красоты, не оттого что она подчинена красоте как объекту, а оттого что поэзия любит красоту, а красота – поэзию[22].

7. Предыдущие рассуждения, возможно, помогут нам понять, каким образом философии удается сделать трудные вопросы еще более темными. И все-таки мне кажется, что они позволяют уяснить следующие факты.

Первое. Если изящные искусства способны, оправдывая свое название, порождать в прекрасном, то в конечном итоге потому, что добродетель искусства в самом своем истоке, в человеческой душе, движима благодатью поэзии.

Второе. Но изящные искусства, как и все искусства вообще, непосредственно (хотя и на менее глубоком уровне) стремятся создать скорее *хорошее*, нежели прекрасное, произведение[23], – я думаю, не от пренебрежения к красоте, а, наоборот, из благоговейного и трепетного к ней отношения.

Третье. В действительности в той мере, в какой изящные искусства превращают красоту в объект, в *свой* объект, и, стремясь к красоте, забывают, что красота есть нечто *большее*, чем их операциональная цель, – поскольку она есть цель превыше цели, – они отдаляются от красоты и уклоняются в сторону академизма; это значит, что они стремятся «создавать красоту», т. е. трансценденталию, наподобие того как рабочий создает велосипед или часы, т. е. произведение, содержащееся в роде. Академизм, таким образом, – это извращение, свойственное самим изящным искусствам. Искусство порождает в прекрасном, оно не создает красоту как объект, долженствующий быть произведенным, или вещь, заключенную в роде[24]. Сельский кузнец, если у него восприимчивая душа и чувствительные руки, создает, повинуясь поэтическому инстинкту, нечто более прекрасное, чем большинство

произведений, доступных прилежным учащимся наших школ изящных искусств.

Четвертое. Как благодать поэзии способна и стремится оживотворять все виды искусства, так и всякий вид искусства способен и стремится порождать в прекрасном. Отсюда следует, что порождение в прекрасном не составляет исключительного свойства изящных искусств, и потому складывается впечатление, что у этих искусств нет своей собственной области. Напротив, полезность – как это очевидно в архитектуре – или всевозможные человеческие заботы и интересы в изящных искусствах играют или, во всяком случае, могут играть не меньшую роль, чем в искусствах утилитарных, отчего кажется, что у последних тоже нет собственной области.

Пятое. Затруднение происходит от неточности словаря. Разумеется, изящные искусства по существу своему имеют дело с красотой. Однако ни трансцендентальная красота, ни даже красота эстетическая[25] не могут быть достаточными, чтобы определять род <искусств>, поскольку трансценденталии проникают все существующие роды. Поэтому для терминологической строгости лучше было бы определять изящные искусства в зависимости от некоторого частного отличия в таком родовом качестве, как благо произведения, относящемся к продукту искусства как таковому, т. е. как к объекту созидания и прямой цели творческого процесса. Я сказал бы, что благо произведения, составляющее цель всякого искусства, в некоторых искусствах *больше* зависит от их связи с потребностями человеческой жизни и от того факта, что произведение является *хорошим для чего-то иного, нежели оно само*; в других же искусствах, наоборот, благо произведения *больше* приближается к тому, чтобы быть *благом в себе и для себя*, неким миром, обладающим собственным существованием, – какова бы ни была связь, которую оно может и должно сохранять с интересами человеческой жизни. Когда благо произведения достигает такой внутриположности самому себе, данное искусство можно считать не служебным, а свободным; такова архитектура, в еще большей степени – живопись и скульптура (которым, впрочем, выпадает более счастливый удел, когда они служат замыслам архитектуры, нежели тогда, когда они пользуются обманчивой музейной свободой), и уж тем более – музыка и поэзия.

Что касается словоупотребления, то я предпочел бы называть искусства первой категории *функциональными искусствами*, а второй – *свободными* или *автономными искусствами*. (Вторая категория относится к традиционным «свободным искусствам»; это группа «свободных искусств», занятых созданием внешних произведений.) В царстве искусства поэзии и красоте всюду находит-

ся место. Но в автономных искусствах поэзия более свободна и обнаруживает бóльшую готовность к полному господству, красота же более властно требует, чтобы ее не «производили» как объект фабрикации, а любили и отражали в произведении.

Шестое, и последнее. На протяжении долгих периодов истории человечества шедевры красоты создавались людьми, которые не притязали на то, чтобы быть художниками, созидающими в прекрасном, и не сознавали, что служат красоте. Как я отметил в I главе, когда пытался дать общую характеристику, можно сказать – конечно, изображая дело несколько схематично, – что в Индии сама художническая способность не была устремлена к красоте, разве что втайне, или постольку, поскольку глубинная тенденция пробивала себе дорогу через строжайшую внутреннюю дисциплину. В этом смысле ни индийское *искусство*, ни индийский *художник* не искали красоты. И хотя китайское *искусство* и средневековое *искусство* Запада безотчетно искали красоту – иными словами, хотя художническая способность, более свободная, чем в Индии, от полного подчинения практическому духовному результату, который надлежало произвести в душе зрителя, более свободно стремилась в своем внутреннем динамизме к цели превыше цели, – тем не менее ни китайский *художник*, ни западный средневековый *художник* не осознавали, что ищут красоту; они смотрели на себя как на ремесленников и осознанно стремились лишь создать хорошее произведение.

И только в Греции, а в Новое время – начиная с эпохи Возрождения в этой области стал развиваться процесс самоосознания и искусство и художник сознательно устремились на поиски красоты. В периоды разложения (академизма) красоту искали как вещь, которую надлежит создать. В эпохи подлинного искусства ее намеренно, с полным сознанием поставленной цели, искали как некую бесконечность, которую произведение должно отразить и которой оно должно быть соприкосновенно. И это само по себе было прогрессом, неоценимым по своему значению, как бы чудесным явлением (épiphanie) природной духовности искусства. Однако это было сопряжено с неменьшими опасностями. Когда художник стал жрецом, исполняющим ритуалы красоты, он не мог не обожествить красоту. Когда красота превратилась в богиню, художнику, который продолжал совершенствоваться в самосознании, открывая в себе все новые духовные силы, трудно было не ссориться с богиней; временами он тяготился ею, временами порывал с красотой или терпел ее неохотно, с чувством досады – воспылав любовью к какой-то чужой прельстительнице, которая ближе человеку, нежели искусству.

8. Бодлер сознавал, слишком мучительно сознавал своеобразное трансцендентальное безразличие красоты, как цели-превышецели поэзии, к делам человеческим:

Ты Ужас делаешь невинною игрушкой,
По трупам шествуешь, минуя кровь и грязь,
Убийство и Разврат блестящей погремушкой
На грудь надменную ты вешаешь, смеясь.
(Пер. В. Левика)

Он знал, что красота – одно из божественных Имен. Но при необычайной восприимчивости поэта для него был совершенно ясен факт, неотступно преследовавший его, отравляя его существование, факт, имеющий принципиальное значение для поэзии современной эпохи: теперь это божественное Имя отделено от Бога и *обособленно* царит на нашем человеческом небосводе. Если Фома Аквинский сказал: «Бытие всего происходит от божественной красоты», то Бодлер говорит: «Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена? Не все ль равно...»[6*] В любом случае это красота; и демон по-прежнему прекрасен. Красота становится, таким образом, ненасытимым идолом искусства. Но когда одно из божественных Имен, отделенное от Бога, ниспадает на землю, оно показывает людям странный, двойственный лик и его постигает странная, двойственная участь.

Нет необходимости останавливаться на исторической важности процесса, в ходе которого поэзия в современную эпоху обрела самосознание. Процесс этот начался еще до Бодлера, у немецких романтиков – Новалиса, Тика, Гёльдерлина; ценные сведения о них дает книга Альбера Бегена[26]. Заметную роль сыграли здесь Эдгар Аллан По и Жерар де Нерваль. Но только после Бодлера этот процесс приобрел свои истинные масштабы. В результате поэзия оказалась в состоянии духовной раздвоенности, в высшей степени знаменательном. После того как поэзии открылась ее собственная духовность, она все более глубоко и необратимо погружалась в духовный опыт, принадлежащий ей одной. Но, углубляясь в духовный опыт, неизбежно сталкиваются с загадкой судьбы и определяют для себя главнейшие вопросы и предпочтения, влияющие на человеческое существование.

Вследствие выбора, сделанного на этом глубинном уровне, духовный опыт современной поэзии был амбивалентным, и эту сущностную амбивалентность неизбежно обнаруживали те два направления, обозначавшиеся все более и более отчетливо, в ко-

торых одновременно двигалась поэзия, – обнаруживали по мере того, как поэты все яснее осознавали свой основополагающий выбор и все более последовательно придерживались его. Таким образом, духовный опыт современной поэзии в конце концов оказался двойственным и внутренне противоречивым; самоопределяясь по отношению к Первому Бытию (что составляет ее достоинство), она впадает то в неистовство отрицания, то в пламенный восторг приятия.

Современную поэзию нельзя судить и нельзя понять с точки зрения классической эстетики и одной только литературы[27]. Это все равно что требовать от собирателя бабочек поймать нам осьминога или кита. В чисто словесных по своей видимости исканиях Малларме или Валери кроется важнейший духовный опыт и сознание трагической борьбы. В этом отношении нет ничего красноречивее письма Малларме к Казалису, где он рассказывает другу о своем противоборстве с Богом. «Моя страшная борьба со старым и уродливым пернатым – ныне, к счастью, поверженным, – Богом». «Я падал, победитель... – продолжает он. – Я сейчас безлик, а не Стефан, с которым ты был знаком, – я всего лишь способность вселенной духа видеть себя и развиваться через то, что было мною»[28]. И вот исход: «я окончательно умер»[29]. Поэт найдет выражение для вселенной в трех стихотворных поэмах «той чистоты, которой еще не достигал человек» и в «четырех поэмах в прозе о духовном постижении Небытия». Его Иродиада говорит:

> Но прежде ты от серафической лазури –
> Чтоб не смеялась в окна – ставни затвори,
> Противна мне прекрасная лазурь!

И он тоже восстает против «прекрасной лазури». Что же до Поля Валери, то достаточно прочесть его последнюю книгу – «Мой Фауст», чтобы понять напряженность духовной борьбы человека, который всю свою жизнь силился быть умнее Фауста и Мефистофеля, вместе взятых.

У Малларме и Валери выбор в пользу отрицания трансценденции открыл современной поэзии опыт пустоты (и еще внушил ей, в лице Малларме, тщетное упование на магию). Я спрашиваю себя, не вырос ли тот словесный Олимп, чьим таинственным ритуалам посвятил себя незаурядный ум Джойса, из подобного же опыта пустоты – и из неотступного воспоминания о потерянном рае, охраняемом мечом ирландского огненного ангела.

У Д.Г. Лоренса выбор, о котором я веду речь, открыл поэзии опыт невыносимого одиночества, жаждущего мистического сли-

яния с демоническим началом природы. У Лотреамона такой выбор открыл поэзии опыт мятежа, яростной ненависти и богохульства, доказывающий, что мысль о реальности Бога всегда преследовала этого охваченного ужасом поэта, который не мог смириться с тем, что он сын мужчины и женщины: «Если верить тому, что мне говорили, я – сын мужчины и женщины. Странно... Мне казалось, что я не столь низкого происхождения»[30]. Лотреамон, по словам Леона Блуа, несет нам «благую весть проклятия». Притягательную силу духовного опыта атеизма поэзия Нового времени почувствовала задолго до этих поэтов – разве не слышал Жан-Поль Рихтер в своем знаменитом сне, как Иисус, обливаясь слезами, отвечал человечеству с вершины мироздания: «Мы с вами сироты, нет у нас отца»[31]. Притягательная сила этого опыта действует и после них, действует поныне. Я не убежден, что в самой его притягательности не прячется порой неясное, искаженное до неузнаваемости стремление к вере[32]. Но такое стремление, если оно когда-либо возникает, подавляется как искушение и слабость – с нетерпеливостью души, подчинившей себя какому-то жесткому внутреннему требованию[33].

Однако новая поэзия шла и в другом направлении, столь же явственно ощущая и властную притягательную силу иного духовного опыта. Выбор в пользу реальности Абсолюта открыл ей и ее собственное родство с Евангелием, и внутренний опыт присутствия Бога и подлинности ран Искупителя, и опыт созерцательного познания души и мира. Душевная борьба и метания Фрэнсиса Томпсона и Хопкинса, Верлена и Макса Жакоба, Милоша и Леона Блуа, Элиота, Клоделя и Пеги – тоже существенная часть духовного опыта современной поэзии.

И мы знаем, что, еще даже не определив окончательно своей позиции, многие поэты нашего времени в поисках поэтической чистоты были незаметно для себя подготовлены к тому, чтобы однажды прельститься обетованием чистоты иной, не менее взыскательной. «...Поэзия – это ты», – говорит, обращаясь к Богу, Кокто в конце «Орфея». И он же много лет спустя напишет: «Литература невозможна. Надо как-то выбираться. Бесполезно пробовать выкарабкаться с помощью литературы; только любовь и вера позволяют нам выбраться из себя самих». Если многим обещаниям недавнего прошлого не суждено было исполниться, то уж по крайней мере страдание и ностальгия оставались неизменными спутниками поэтов. Ностальгия, которая чувствуется у Мигеля Унамуно, еще больше – у Александра Блока, или Мишо, или Реверди, свидетельствует о постоянной напряженности их духовного опыта. Сама печальная действительность наших дней может пробудить в поэтах инстинкт потустороннего.

A King of speechless clods and infants. Still
The world out-Herods Herod; and the year
The nineteen-hundred-forty-fifth of grace,
Lumbers with losses up the clinkered hill
Of our purgation; and the oxen near
The worn foundations of their dwelling-place,
The holy manger where their bed is corn
And holly torn for Christmas. If they die,
As Jesus, in the harness, who will mourn?
Lamb of the shepherds, Child, how still you lie[34].

«Ты пребываешь в нас, Господи, – пишет французский поэт, – и в то мгновение, когда абсурд кажется нам столь всеобъятным, что мы ничего уже больше не ждем ни от чего на свете, даже и от самой смерти, когда мы не в состоянии издать даже последний стон животного, влача оцепенелое несуществование, беспредельно покорные всему, – в это мгновение по краям того сосуда, что мы собой являем, уже взрываются воздушные пузырьки слова, отсвечивающие всеми цветами радуги...»[35] И неизбывно древнее томление души in terra aliena9*:

May my bones burn and ravens eat my flesh
If I forget thee, contemplation!
May language perish from my tongue
If I do not remember thee, O Sion, city of vision,
Whose heights have windows finer than the firmament
When night pours down her canticles
And peace sings on thy watchtowers like the stars of Job[36].

Итак, упомянутые мною два рода поэтов творчеством своим свидетельствуют о двойственности духовного опыта современной поэзии. Самый разительный знак этой двойственности – то обстоятельство, что Рембо, один и тот же Рембо, был светом откровения и для Клоделя, и для Андре Бретона.

Теперь мне важно показать, что такую же двойственность современная поэзия проявила и в отношении красоты. Все глубже осознавая тот факт, который я постарался подчеркнуть, а именно что красота есть цель превыше всякой цели, современная поэзия либо обоготворяла красоту и устремлялась к ней в отчаянном порыве – через духовный опыт, – вспомним о Бодлере или Малларме; либо сосредоточивалась исключительно на духовном опыте, оставляла ради него все и, таким образом, отвращалась от цели превыше всякой цели, пренебрегая красотой, насколько это возможно, или выказывая презрение к ней, – сошлемся для примера на дадаистскую поэзию или на одного из замечательнейших

современных поэтов, Анри Мишо, которому интересно только докопаться до корней поэтического состояния, разорвать покров Гермеса, основательно разобраться в собственной душе и изгнать оттуда ужасных монстров: «Изгнание бесов, мощный ответный удар, лобовая атака – вот они, настоящие стихи узника. В самом средоточии страдания, во владениях навязчивой идеи возжигают такой бурный восторг, такое великолепное неистовство, сопряженное с чеканностью слов, что зло мало-помалу рассеивается и на его месте вырастает дьявольски прекрасный и легкий как воздух шар, – восхитительное состояние!»[37]

Я не забываю о том, что в силу склонности человеческого языка к самообесценению слово «красота» обычно утрачивает свой подлинный трансцендентальный смысл[38] и обозначает только частную, самую яркую, разновидность красоты, ту правильность, уравновешенность частей и свежесть, которые отличают в природе прекрасное от безобразного и которые приятны даже самому неискушенному глазу; отсюда к нам приходят «изящное», «грациозное», «милое» или, еще того хуже, «очаровательное», что навряд ли можно отнести к эстетическим категориям.

Однако я рассматриваю явление гораздо более глубокое и несравненно более важное. Ведь именно с красотой в ее подлинном трансцендентальном смысле вступили в разлад некоторые из наиболее значимых элементов современного искусства, оттого что другие созвездия – в частности, познание и самопознание и прочие высшие цели – взошли на небосводе поэта.

Жажда магического знания и отречение от красоты

9. Ясно, что где-то с неизбежностью должна была произойти трагедия. Истоки этой трагедии можно проследить вплоть до Рембо. Это не была трагедия современного искусства и современной поэзии. Но для небольшой группы поэтов и ценителей поэзии это была трагедия человеческого духа.

Задумаемся о природе поэтического познания, исследованной нами в предыдущей главе: темное познание через склонность – рождающееся в предсознательном духа, – когда мир познается *в субъективности* и *через субъективность*, так что они постигаются совместно и неразделимо через посредство эмоции, ставшей интенциональной и интуитивной. Полученное таким путем знание совершенно отлично от того, что мы обычно называем знанием, это скорее переживание, нежели знание. Оно не является понятийным и не может быть выражено в понятиях; неизреченное в себе самом, оно выразимо только в знаках и образах и, в конечном счете, только в созданном произведении.

Но, не будучи ни отвлеченным, ни рассудочным, оно соответственно не имеет четко мыслимых границ и как бы простирается в бесконечность.

Предположим теперь, что поэтическое знание не только сознает само себя, но и принимает себя же за свою цель. Что из этого выйдет? Рембо дает нам ответ. В его знаменитом «Письме ясновидца» сказано все, что мы хотели бы услышать по этому поводу: «Тому, кто хочет стать поэтом, вначале предстоит досконально исследовать собственное сознание. Он ищет свою душу, он озирает ее, испытывает, изучает. Познав ее, он должен ее возделать; на первый взгляд, это просто... Но речь идет о том, чтобы превратить собственную душу в монстра... Иными словами, надо стать *ясновидцем*, сделать из себя *ясновидца. Ясновидцем* поэт становится путем длительного, глубочайшего, продуманного *расстройства всех своих чувств*... Он становится между людьми великим больным, великим преступником, великим отверженным, – и обладателем высочайшего Знания! – Ибо он достигает *неведомого*!.. И даже если, обезумев, он наконец перестанет понимать свои видения, их у него не отнять! Пускай он сгинет в своем порыве к неслыханному и безымённому – его страшную работу продолжат другие; они сменят его на тех рубежах, где он пал в изнеможении».

Поэзия, как я утверждал выше, во второй части этой главы, хотя и превосходит искусство, но по природе своей назначена для продуктивной деятельности искусства и естественно вовлечена в динамичный процесс – художественный процесс, направленный на то, чтобы породить произведение. Конечно, можно быть поэтом, не создав ни одного произведения; но если человек – поэт, он виртуально обращен к продуктивной деятельности; в порыве, влекущем все сотворенное к самоосуществлению, поэзия с необходимостью стремится к продуктивной деятельности, подобно тому как древесные соки устремляются к плоду. Но, обретая сознание самой себя и своей познавательной способности, поэзия на время в какой-то степени освобождается от этой динамической тенденции, – поскольку самопознание есть обращение на самого себя. И тогда она вступает в определенный конфликт с искусством, для которого она назначена: если искусство требует работать над созданием предмета, то поэзия требует просто созерцать, вслушиваться, доискиваться до корней бытия, нисходя к неведомому, которое невозможно объять мыслью. Все это вполне естественно – такие затруднения и кризисы обычны для жизни духа.

Но что, если у поэзии вскружится голова? Что, если она потеряет почву под ногами? Тогда она отрешится от всякой созидательной цели. Освободившись от своих естественных уз и вер-

нувшись, в противоприродном обратном движении, к себе самой, она будет стремиться теперь уже только к *познанию*. Мне думается, это и произошло у Рембо, придав его поэтическому опыту столь глобальное значение. Если мы не усматриваем в его декларациях романтического юношеского преувеличения (что, конечно, было бы удобным способом уйти от проблемы), если мы, как и следует, воспринимаем их всерьез, то мы должны констатировать, что Рембо принял – и изъяснил нам – совершенно сознательное и обдуманное решение превратить поэтическое знание в знание абсолютное и сделать из поэзии, наперекор ее природе, орудие *науки*. Но в этом случае, поскольку такая попытка противоречит природе и поскольку поэтическое познание, не предполагающее объективации, не ведает никакого объективного ограничения, у поэзии, выбитой из колеи, разгорится чудовищное, поистине вампирическое познавательное вожделение, которое истощит и тело и душу человека. Поэзия попытается завладеть всеми живыми источниками и потребует для себя дара подвижнической жизни, она пожелает быть всем и дать все: действительность, святость, перевоплощение, чудо; она возьмет на себя бремя человечества.

10. Рембо сознавал это с сокрушительной ясностью. Он перестал писать. Его работу пришли продолжить другие; они сменили его на тех рубежах, где он пал в изнеможении. Выработанные им приемы расстройства всех чувств были заменены разнообразной техникой дезинтеграции, придуманной Бретоном, или теорией Дали о «параноико-критической деятельности». Я опять-таки возвращаюсь к сюрреалистам, потому что они предлагают нам особенно характерный эксперимент, показывающий, чем может стать поэтическое знание, когда в отрыве от своих естественных целей оно превращается в орудие науки и трансформируется в абсолютное знание.

Первое следствие этого события – в том, что поэзия и поэтическое познание теперь отвергают естественную необходимость, в силу которой они должны, за неимением своего объекта, сами создавать себе объект и таким образом включаться в деятельный динамизм искусства и производящего разума. Поэзия отныне стремится познавать, а не творить. Она порывает с искусством как практической добродетелью интеллекта. Само искусство уже не относится к произведению как к цели; произведение становится только средством передачи знания, подобием чудотворной проповеди.

Второе следствие – в том, что поэзия и поэтическое познание, которые по природе своей требуют порождения в прекрасном, теперь, отказываясь порождать, утрачивают всякий интерес к

красоте[39]. Они отрекаются от своего стремления к трансцендентальному и от своего отношения равенства и соприродности с ним, хотя трансцендентальное – их коррелят и цель превыше всякой цели. Отныне целью становится абсолютное знание, а не красота. Поэзия решительно переходит к отрицанию красоты. Божество, глубоко почитаемое Бодлером, низвержено. Поэту было бы стыдно думать только о красоте. Он – открыватель абсолютного знания.

Таким образом, поэтическое познание уже не направлено на объект, долженствующий быть созданным. Не направлено оно и на объект, мыслимый в понятии и познаваемый с помощью логических инструментов разума, поскольку само оно есть познание через склонность, а не через понятия и разум. В итоге *наука*, тот вид науки, которого во что бы то ни стало требуют от поэтического познания, отождествляется с *могуществом*. Кроме того, поэтическое познание – это познание вещей как отзывающихся в субъективности и составляющих с нею одно, и результат такого познания – по сути своей темного – выражается не в абстрактных идеях, а в образах, пробуждаемых интуитивной эмоцией. Вследствие этого наука, тот вид науки, которого, вопреки природе, требуют от поэтического познания, будет управляться законом образов, для которого не существует принципа непротиворечия и знак содержит в себе и выражает саму реальность обозначаемого. Иными словами, поэтическое знание, ставшее знанием абсолютным, есть знание магическое[40]. Поэтому сюрреализм так основательно интересуется магией, ведовством, предсказанием будущего, гаданием с помощью магического кристалла, вещанием в состоянии транса, равно как и оккультизмом и всякого рода герметическим гносисом. Это пристрастие к магическому знанию отнюдь не случайно; Андре Бретон с серьезностью легковерия утверждает, что единственный побудительный мотив сюрреалистической деятельности – надежда определить *высшую точку*, в которой сходятся *да* и *нет*[41] и из которой, согласно каббале, был порожден весь мир.

Сюрреализм отделил поэтическое знание от красоты и от всякой трансцендентальной цели: конечной целью и центральной проблемой могут быть только человек и откровение человека, осуществляемое через полную дезорганизацию его психического и нравственного организма, высвобождающую магические способности бессознательного. Что же до подлинного откровения, взыскуемого поэзией, – откровения в произведении искусства духовных глубин человеческой субъективности, пробужденной для мира интуитивной эмоцией, – то оно становится вестью от *объективного случая* (от таинственных интенций, приписываемых

случайности, и от легиона темных сил, в которых человек сопричащается миру), и весть эта передается через автоматическое письмо[42].

Путем деструкции человек, подобно мифической птице Фениксу, в конце концов преобразится в свет и вернет себе все могущество, каким он только способен был наделить Бога[43]. Таким образом, творческое свершение, составляющее истинную славу художника, подменяется исканием всемогущества человеческого субъекта.

А наслаждение красотой подменяется удовольствием переживания высшей свободы во мраке субъективности. И не достигнуты ли уже первые плоды этого будущего преображения в состоянии, обозначенном у Бретона как «уничтожение бытия в той глубинной сияющей и слепой стихии, которую столь же неверно было бы называть душою льда, как и душой огня»?[44] Странное это изречение в своей загадочности знаменует великую тайну магического гносиса – тот духовный опыт, то переживание слепого сияния небытия, когда уничтожаются все различия и силою пустоты соединяются все противоположности и когда душа верит, что она возвысилась над всем сущим, и наслаждается беспредельной свободой. Поэтическое знание, превращенное в знание абсолютное, приводит в конце концов к черной мистике.

Отречение от красоты куплено дорогой ценой. Поэзию используют для целей, противных ее природе, утоляя жажду мнимого знания, источником которого она будто бы является. Однако поэзия не уничтожена, поэзия еще существует, в состоянии лихорадочного возбуждения способности грезить, – существует не только у художников, более или менее близких к сюрреализму, в процессе творчества не слишком заботящихся о доктрине, но и в самом сюрреалистическом опыте. Но только, как я заметил в одной из предыдущих глав, поэтическое фонтанирование было вытеснено вовне, его ожидают от *объективного случая* и от того, что есть в мире чудесного и загадочного. В самой душе поэзия теперь не более чем пустая восприимчивость; и могущество пустоты, которым она наслаждается, способно развить в чувствах поразительно острый *вкус*, и дать пищу для безысходного отчаяния, и погубить немало молодых людей с примерной беспощадностью.

11. Сюрреализм интересен тем, что он предоставляет прекрасную возможность испытать любую философию поэтического знания. К тому же это совершенно исключительный случай. Миру сегодня не грозит гибель от избытка поэзии, даже и поэзии, ставшей безумной. И могучие силы, стремящиеся одновременно и обожествить, и уничтожить человека (сюрреализм – только одно

из их проявлений), располагают гораздо более разносторонними и более мощными средствами воздействия.

В одном сюрреалисты действительно были пророками современного мира: а именно в отрицании красоты. Но они изгнали красоту из-за своей тяги к магическому знанию, тогда как современный мир с бесконечно бóльшим успехом избавляется от красоты только ради каторжной работы. Рассмотрим это обстоятельство. Отрицание красоты – вещь опасная, если не для искусства, которое в действительности *не может* отторгнуть от себя красоту, то по крайней мере для человечества. Ибо человек, как говорит св. Фома, не может жить без наслаждения и за неимением духовных наслаждений обходится плотскими[45].

Одной из порочных тенденций, умаляющих достоинство нашей современной индустриальной цивилизации, стал своеобразный аскетизм на службе полезности, особое, неблагочестивое смирение, не обращенное ни к какой высшей жизни. Люди еще способны испытывать волнение и расслабляться, но они почти полностью лишены какого-либо душевного удовольствия и отдохновения – такая жизнь показалась бы бессмысленной даже великим материалистам древности. Люди подстегивают себя, они отказываются от мирских радостей и от всего, что украшает наше земное существование, omnem ornatum saeculi, побуждаемые одной мыслью: работать, работать и работать, чтобы добиться технологического господства над материей. В своей повседневной жизни они ни в чем так не нуждаются, как в наслаждениях чувства, проникнутого разумом; нередко бывает, что даже церкви, где они молятся, представляют собой верх уродства. И поскольку невозможно жить без наслаждения, людям не остается ничего другого, кроме тех искусств и развлечений, которые удовлетворяют «немое любопытство неотрывного взгляда животного» (Аллен Тейт); пускай они притупляют ум и чувства и заставляют человека забыться – тем лучше: это замена эпикурейской атараксии[11*]. Неудивительно, если все более заметное место в процессе компенсации занимают одурманивающие средства другого рода, от алкоголя или марихуаны до плотского культа Венеры.

Явление дегуманизации, о котором я говорю, можно преодолеть. На искусство здесь возлагается исключительная миссия. Оно – самое естественное целительное и одухотворяющее средство из всех, в каких нуждается человеческое сообщество.

Но не только враждебные силы так могущественны сегодня; есть серьезные помехи и в самом искусстве, в особенности в свободных, или автономных, искусствах – искусствах, относящихся к mousikē, которые как раз важнее всего. С одной стороны, творческий поиск современного искусства, очевидно, делает его

все более недосягаемым для суждений так называемых масс (правда, произведение искусства, особенно живописи, если его коснулась благодать поэтической интуиции, возможно, встретит меньше предубеждений в простом, не получившем образования человеке, нежели в *образованном* умнике, невежественном в искусстве). С другой стороны, как показал наш предыдущий анализ, у искусства есть свои собственные трудности в отношениях с красотой, и трудности немалые. Тема данной главы обязывает нас остановиться на этом вопросе.

В том, что касается не культуры в целом, а искусства в его реальном функционировании, отречение от красоты не закономерно и в значительной мере отвечает только желанию художников, лгущих самим себе. Искусство, пока оно остается искусством, не может не стремиться к красоте. Крупные современные художники, без сомнения, так же устремлены к красоте, как и их предшественники, хотя проявляется это иначе. Однако многие из них, особенно в области поэзии и литературного творчества вообще, испытывают внутренний разлад. Они не изгнали красоту, но подпали под власть другой всепоглощающей страсти. Сказанное выше о сюрреализме соответствовало напряженному усилию избавиться от этой раздвоенности, отбросив один из членов противоречия. Современная литература в целом попросту смирилась с состоянием внутренней раздвоенности — следствием общей неясной и многоликой тенденции, которую одни только сюрреалисты довели до логического предела, исказив одновременно и искусство, и поэзию и приняв решение, по крайней мере в своих догмах, вообще отказаться от красоты.

Превращение самого художника, по выражению Блэкмура, в героя, являемого произведением, — вот к какому конечному результату должна была привести эта общая тенденция. Такой феномен можно охарактеризовать как сдвиг в сторону человеческого *эго* и конец или «крах» того пришествия творческого *Я* в искусство, которое я попытался обрисовать в I главе. В своей подлинной сфере и в своей истинной сути это пришествие *Я* касалось акта поэтического познания и творческой способности духа, смутно улавливающего, через посредство *Я*, одновременно Вещи и *Я* и одновременно открывающего их в произведении, во благо произведения. Чтобы воспрепятствовать столь значительному духовному начинанию отклониться к amor sui[12*] и к исповеди или, вернее, к явлению *эго*, открываемого миру из любви к человеческому субъекту, а не к произведению, от художника, по правде говоря, требовалось немало сил и мужества. Даже те, кому мы должны быть больше всего признательны, подвергались опасности оказаться более или менее ущербленными. В этом отношении

чрезвычайно симптоматична «Исповедь» Руссо. Вспомним его знаменитый гимн самому себе:

«Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, – и этим человеком буду я.

Я один. Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше других, то по крайней мере не такой, как они. Хорошо или дурно сделала природа, разбив форму, в которую она меня отлила, об этом можно судить, только прочтя мою исповедь.

Пусть трубный глас Страшного суда раздастся когда угодно, – *я предстану пред Верховным судией с этой книгой в руках*». Несчастный человек! С книгою в руках. Однако эта удивительная фраза, может быть, глубже всего открывает нам сердце – и одинокое величие – современного художника. Пруст умер за корректурой своей последней книги.

Жан-Жак продолжает: «Я громко скажу: "Вот что я делал, что думал, чем был. С одинаковой откровенностью рассказал я о хорошем и о дурном... Я показал себя таким, каким был в действительности... Собери вокруг меня неисчислимую толпу подобных мне: пусть они слушают мою исповедь, пусть краснеют за мою низость, пусть сокрушаются о моих злополучиях. Пусть каждый из них у подножия твоего престола в свою очередь с такой же искренностью раскроет сердце свое, и пусть потом хоть один из них, если осмелится, скажет тебе: "Я был лучше этого человека"»[46].

Так входило в современное искусство стереотипное понятие *искренности*, искренности в духе Андре Жида[13*]. А тот истинный героизм – *по отношению к произведению*, – который требуется от поэта и который ярко проявился у величайших современных художников, впоследствии во многих случаях оказался узурпированным и вытесненным фальшивым героизмом *эго*, сосредоточенного на себе самом, и несбыточным стремлением поэта исполнить героическую миссию *в отношении собственного «я»*, почитаемого образом человека и освободителем человечества. «В период романтизма, когда появилось чувство истории, было принято новое решение: героем должен был стать сам художник, – так, Байрон, Гёте, Гюго сами были большими героями, чем все герои их произведений. Побуждения и совесть выносились за пределы произведения... Арнолд заявлял, что поэзия спасет мир, взяв на себя все прочие функции духа на уровне выражения»[47]. Спустя некоторое время «художник превратился в *несостоявшегося героя*, в *проклятого поэта*; в своих творениях он воспевал самого себя или своих прототипов. В дальнейшем, с возникновением символизма и искусства для искусства, герои многих произведений изображаются как

художники. Тема художника и его особой чувствительности становится темой героя и героической чувствительности, лучше всего выражающими состояние самого общества. Герой был выражением, не нуждаясь ни в побудительных мотивах, ни в совести... Так проблема художника стала разновидностью проблемы человека, и собственно человеческий героизм, казалось, должен был узнаваться в героизме художника... Художник, а с ним и герой его познания, не только обособлен от мира, – на него к тому же еще возложена задача продуманно и осмотрительно создавать совесть общества, лишенного совести»[48].

В своей работе «Кризис понятия литературы» Жак Ривьер говорит то же самое: «Только с появлением романтизма литературное деяние стало рассматриваться как своеобразная попытка взять приступом абсолют, а плод его – как некое откровение»[49]. Не подлинное «откровение», заключенное в поэтическом знании, а скорее псевдопророческое откровение, связанное с магией и стараниями преобразить реальность силою слов[50], которое в сюрреалистической теории станет магическим откровением абсолютного знания. «Писатель, – продолжает Ривьер, – сделался жрецом... Вся литература XIX в. – одно сплошное заклинание, устремленное к чуду».

Ранее я отметил глубинную двойственность духовного опыта современной поэзии. Теперь мы обнаруживаем двойственность иного рода. С одной стороны, произведение возвеличено до такой степени, что оно должно сотворить чудо; с другой стороны, поиски чуда лишают произведение интереса. С одной стороны, красота становится великой вершительницей чуда; с другой стороны, поиски чуда заменяют собой поиски красоты. Последствием этого, наблюдаемым у многих современных писателей, был не отказ от красоты или от создания произведения, но ослабление влечения к красоте и одновременно – к созданию произведения, или своего рода измена произведению как господствующему объекту, подчиняющему себе деятельный интеллект. Герой-писатель больше озабочен тем, чтобы запечатлеть самого себя для будущих поколений, как образец мученика пера и бумаги, – во всяком случае, так было несколько десятилетий назад. В наши дни он, кажется, склонен ограничиваться более умеренными формами служения искусству и предпочитает использовать печатный материал либо для психотерапевтического высвобождения вытесненных грез и сексуальных навязчивых идей своих страждущих читателей, либо для того, чтобы поддерживать, на благо человечества, а равно и собственного *эго*, то смешение искусства с идейной приверженностью, от которого, похоже, не отступится *тенденциозная* (engagée) *литература*.

С другой стороны, первопричина постигшего искусство зла, предвозвещенного Руссо, – а именно акцидентального сдвига от творческого *Я* к сосредоточенному на себе самом *эго* – вполне естественно повлекла за собой и другой сдвиг: от творческой эмоции, как интенционального средства или способа сообщения поэтического знания, к неразвитой или чисто субъективной эмоции, как простому психическому феномену, ставшему материалом для произведения и той *вещью*, которую оно должно выражать. Как следствие, современную литературу в ее худшие времена поражал двоякий недуг: эмоционализм (т. е. искание и отображение неразвитой эмоции, помрачающей или подменяющей собою творческое начало интеллекта и чистоту поэтической интуиции) и одновременно поверхностный интеллектуализм (т. е. преимущественный интерес к пустым ухищрениям чисто конструктивного либо критического разума, отчужденного от сердца, – чтобы восполнить ослабление интуитивного разума и подлинного творческого начала интеллекта, стимулируемого творческой эмоцией и поэтическим опытом).

Не будем, однако, забывать, что все отмеченные нами отклонения – это только акцидентальные нарушения, которые обставляют препятствиями, скрывают и затемняют в современной культуре событие величайшей важности: духовное пришествие не *эго*, сосредоточенного на себе самом, а творческой субъективности. Принимая в соображение горестное несовершенство человеческого состояния, эти нарушения можно считать данью, отданной нашей слабости ради неоценимого прогресса, каким было обретение самосознания искусством и поэзией. Главнейшее значение современного искусства состоит в этом прогрессе и в стремлении открыть, постигнуть, изведать действительную тайну поэтического знания и поэтической интуиции. Было бы крайне прискорбным заблуждением принимать язвы современного искусства за самую сущность устремления, для которого эти язвы представляют угрозу и которому они не позволяют проявиться во всей его чистоте.

Тексты без комментариев

I

1. *Фома Аквинский.* Summa theol. (I, q. 5, a. 4, ad 1):

Pulchrum respicit vim cognoscitivam. Pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit. Quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio (proportio) quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva[14*].

2. *Фома Аквинский.* Summa theol. (I-II, q. 27, a. 1, ad 3):

Ad rationem pulchri pertinet, quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus... Ita quod pulchrum dicatur id cujus ipsa apprehensio placet[15*].

3. *Фома Аквинский.* Summa theol. (I, q. 39, a. 8):

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio... Et debita proportio, sive consonantia... Et iterum claritas (i. e. splendor formae, *opusc. de Pulchro et Bono*) <...> Quantum igitur ad primum, similitudinem habet cum proprio Filii, inquantum est Filius habens in se vere et perfecte naturam Patris... Quantum vero ad secundum, convenit cum proprio Filii, inquantum est imago expressa Patris... Quantum vero ad tertium, convenit cum proprio Filii, inquantum est Verbum, quod quidem lux est et splendor intellectus[16*].

4. *Фома Аквинский.* In Dionysii De divinis Nominibus (cap. 4, lect. 5):

Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur[17*].

5. *Michelangelo Buonarroti.* Le Rime (XCIV, CCI):

Per fido esempio alla mia vocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio:
S'altro si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza
C'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
Se i giudizî temerarî e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni intelletto sano,
Dal mortale al divin non vanno gli occhi
Infermi, e fermi sempre pur là dove
Ascender senza grazia è pensier vano.
. . . . . .
Gli occhi mie' vaghi delle cose belle,
E l'alma insieme della sua salute,
Non hanno altra virtute
C'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.
Dalle piú alte stelle
Discende uno splendore,
Che 'l desir tira a quelle;
E qui si chiama amore.
Né altro ha il gentil core,
Che l'innamori e arda, e che 'l consigli,
C'un volto che negli occhi lor somigli[18*].

6. *John Keats.* Ode on a Grecian Urn:

«Beauty is truth, truth beauty», – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

«В прекрасном – правда, в правде – красота,
Вот все, что знать вам на земле дано».
(Пер. Г. Кружкова[19*])

7. *Percy Bysshe Shelley.* Hymn to Intellectual Beauty:

The day becomes more solemn and serene
When noon is past – there is a harmony
In autumn, and a luster in its sky,
Which through the summer is not heard or seen,
As if it could not be, as if it had not been!
Thus let thy power, which like the truth
Of nature on my passive youth
Descended, to my onward life supply
Its calm – to one who worships thee,
And every form containing thee,
Whom, Spirit fair, thy spells did bind
To fear himself, and love all human kind[20*].

8. *Robert Bridges.* Nightingales[a]:

Beautiful must be the mountains whence ye come,
And bright in the fruitful valleys the streams wherefrom
Ye learn your song:
Where are those starry woods? O might I wander there,
Among the flowers, which in that heavenly air
Bloom the year long!

Nay, barren are those mountains and spent the streams:
Our song is the voice of desire, that haunts our dreams,
A throe of the heart,
Whose pining visions dim, forbidden hopes profound,
No dying cadence nor long sigh can sound
For all our art.

Alone, aloud in the raptured ear of men
We pour our dark nocturnal secret; and then,
As night is withdrawn
From these sweet-springing meads and bursting boughs of May,
Dream, while the innumerable choir of day
Welcome the dawn[21*].

9. *Edgar Allan Poe.* The Poetic Principle[b]:

An immortal instinct, deep within the spirit of man, is thus, plainly, a sense of the Beautiful. This it is which administers to his delight in the manifold

forms, and sounds, and odors, and sentiments, amid which he exists. And just as the lily is repeated in the lake, or the eyes of Amaryllis in the mirror, so is the mere oral or written repetition of these forms, and sounds, and colors, and odors, and sentiments, a duplicate source of delight. But this mere repetition is not poetry. He who shall simply sing, with however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description of the sights, and sounds, and odors, and colors, and sentiments, which greet *him* in common with all mankind – he, I say, has yet failed to prove his divine title. There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone. And thus when by Poetry – or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods – we find ourselves melted into tears, we weep then – not as the Abbate Gravina supposes – through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow at our inability to grap *now*, wholly, here on earth, at once and forever, those divine and rapturous joys, of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.

...It has been my purpose to suggest that, while this Principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for Supernal Beauty, the manifestation of the Principle is always found in *an elevating excitement of the Soul* – quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart – or of that Truth which is the satisfaction of the Reason[22*].

10. *Allen Tate.* Sonnet to Beauty[c]:

The wonder of light is your familiar tale,
Pert wench, down to the nineteenth century:
Mr. Rimbaud the Frenchman's apostasy
Asserts the argument that you are stale,
Flat and unprofitable, importunate but pale,
Lithe Corpse! His defect of philosophy
Impugned, but could not strip your entity
Of light. Broken, our twilit visions fail.

Beauty, the doctrine of the incorporate Word
Conceives your fame; how else should you subsist?
The present age, beak southward, flies like a bird –
For often at Church I've seen the stained high glass
Pour out the Virgin and Saints, twist and untwist
The mortal youth of Christ astride an ass[23*].

II

11. *Шарль Бодлер.* Anywhere Out of the World (Стихотворения в прозе):

Все равно куда! лишь бы прочь из этого мира!

12. *Шарль Бодлер.* Наваждение:

Тебя бы я любил, о Ночь! Без звезд горящих,
Чей свет мне говорит знакомым языком! –
Затем, что пустоты и тьмы ищу кругом.
(Пер. Л. Остроумова[24*])

13. *Шарль Бодлер.* Гимн красоте:

Ты рождена от звезд или пришла из ада?
О Красота, ответь: ты бес иль божество?
Ты к злу или добру влечешь лишь силой взгляда,
Ты, как вино, пьянишь, но ты сильней его.

Ты вечер грозовой, из ароматов свитый,
В твоих глазах закат вплетается в восход.
Твои уста – сосуд, избранникам открытый,
Твой строгий поцелуй – как зелье-приворот.

Ты в безднах родилась иль в ветровом просторе?
За подолом твоим, как пес, бежит судьба.
По воле случая ты радость или горе,
Мы все рабы твои, но ты ничья раба.

Ты Ужас делаешь невинною игрушкой,
По трупам шествуешь, минуя кровь и грязь,
Убийство и Разврат блестящей погремушкой
На грудь надменную ты вешаешь, смеясь.

На жертвенный костер влечешь ты вереницу
Своих поклонников, как бабочек – свеча.
Как если бы мертвец ласкал свою гробницу,
Влюбленный женщину целует, трепеща.

И что мне за печаль, из мрака преисподней
На землю ты пришла, с небесных ли высот,
Сирена злая ты иль серафим господний,
Наивное дитя, страшилище, урод, –

Когда лишь ты одна: твой взор, движенья стана,
Рука твоя, нога, – лишь ты, о Красота,
В то Бесконечное, что нам всегда желанно,
Всегда неведомо, открыла мне врата.

И что мне, рождена ты светом или тьмою,
Когда с одной тобой, о вечный мой кумир, –
О ритм, о цвет, о звук! – когда с одной тобою
Не так печальна жизнь, не так ужасен мир.

(Пер. В. Левика[25*])

III

14. *Артюр Рембо.* Письмо Полю Демени (15 мая 1871 г.)[d]:

Тому, кто хочет стать поэтом, вначале предстоит досконально исследовать собственное сознание. Он ищет свою душу, он озирает ее, испытывает, изучает. Познав ее, он должен ее возделать; на первый взгляд, это просто... Но речь идет о том, чтобы превратить собственную душу в монстра... Иными словами, надо стать *ясновидцем*, сделать из себя *ясновидца*.

Ясновидцем Поэт становится путем длительного, глубочайшего, продуманного *расстройства всех своих чувств.* Он должен познать все виды любви, страдания, безумства. Он ищет самого себя, он пробует на себе всевозможные яды и от каждого берет лишь квинтэссенцию. Чтобы перенести эту несказанную муку, ему нужна вся глубина веры, нужна сверхчеловеческая сила. Он становится между людьми великим больным, великим преступником, великим отверженным, – и обладателем высочайшего Знания! – Ибо он достигает *неведомого*! И это потому, что он возделал свою душу, уже будучи богат, как никто другой! Он достигает неведомого; и даже если, обезумев, он наконец перестанет понимать свои видения, их у него не отнять! Пускай он сгинет в своем порыве к неслыханному и безымённому – его страшную работу продолжат другие: они сменят его на тех рубежах, где он пал в изнеможении.

15. *Артюр Рембо.* Из книги «Одно лето в аду»:

Как-то вечером посадил я Красоту себе на колени. – И горькой она оказалась. – И я оскорбил ее.

(Пер. Ю. Стефанова[26*])

16. *Артюр Рембо.* «Одно лето в аду»:

Это в прошлом. Теперь я научился приветствовать красоту[e].

(Пер. Н. Яковлевой[27*])

. . . . . .

В конце концов я повинюсь в том, что кормился ложью. И в путь.
Но ни одной дружеской руки! Где же искать поддержки?

17. *Андре Бретон.* Второй манифест сюрреализма[f]:

«*Теперь я научился приветствовать красоту*». Рембо нельзя простить то, что он хотел уверить нас, будто ему удалось снова вырваться на волю, тогда как на самом деле он воротился в тюрьму.

18. *Жюльен Грак.* Андре Бретон[g]:

Есть одно слово – ключевое и ударное, – отрицательно поляризующее по отношению к «сатанинскому» притяжению все магнитные поля, над которыми развевается знамя Бретона: это слово «черный».

В сущности, только через отдаленную соотнесенность с кощунством, с профанацией, соотнесенность, никогда полностью не упускаемую из виду, слово «черный» получает для сюрреалистов весь гальванический заряд, какой оно способно в себе нести.

19. *Мишель Карруж.* Андре Бретон и основополагающие данные сюрреализма[h]:

Сюрреализм принимает автоматическое письмо за некую *весть* (подаваемую пусть и безымянным вестником), иначе говоря, за преимущественное орудие, с помощью которого человеку приоткрывается объективный случай, т. е. мировая тайна, рассматриваемая как своего рода anima mundi[28*]... Главная цель [стихотворений Бретона] – откровение, а не красота.

20. *Андре Бретон.* Второй манифест:

Все заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку.

(Пер. С. Исаева[29*])

21. *Андре Бретон.* Антология черного юмора[i]:

Надо лишь вернуть человеку все могущество, какое он только способен был связать с именем *Бога.*

22. *Андре Бретон.* Второй манифест:

Напомним, что идея сюрреализма направлена лишь на полное восстановление нашей психической силы с помощью такого средства, как головокружительное нисхождение вглубь нашего «я», последовательное освещение одних, доныне потаенных, мест и постепенное затемнение других, неустанное блуждание в запретной зоне; напомним, что в отношении сюрреалистической деятельности крайне маловероятно, чтобы она завершилась, как только человек станет наконец отличать животное от огня или камня.

23. *Андре Бретон.* Второй манифест:

...Сюрреализм не очень-то заботится... обо всем, что не имеет своей целью уничтожение бытия в той глубинной сияющей и слепой стихии, которую столь же неверно было бы называть душою льда, как и душой огня.

V

24. *Лотреамон.* Песни Мальдорора (VI):

И если смерть засушит тонкие, растущие из плеч плети моих рук, которые ожесточенно взламывают литературный гипс, что сковывает их, я бы хотел, чтобы читатель, облеченный в траур, мог, по меньшей мере, сказать: «Отдадим ему должное. Он изрядно меня оболванил. А то ли было бы еще, живи он подольше! В мире не сыщется такого искусного гипнотизера!» Вдохновенные эти слова высекут на мраморном надгробии, к вящему удовольствию моих манов.

(Пер. Н. Мавлевич)

25. *Изидор Дюкасс (Лотреамон).* Письмо Вербрукховену (21 февраля 1870 г.)[j]:

Вы знаете, что я отрекся от своего прошлого. Отныне я воспеваю лишь надежду.

26. *Изидор Дюкасс.* Предисловие к будущей книге[k]:

Да, я хочу воспеть красоту, взявши в руки золотую лиру, невзирая на идиотические печали и тупую спесь, разлагающие, в самом ее истоке, болотообразную поэзию нашего века[31*].

27. *Изидор Дюкасс.* Предисловие к будущей книге:

Да, простодушные, это я предписываю вам сжечь на раскаленном докрасна совке, бросив туда щепотку желтого сахара, селезня сомнения, с влажным от вермута ртом, проливающего фальшивые слезы в созерцании печальной борьбы между злом и добром и без всякого пневматического устройства повсюду создающего вселенский вакуум... Отчаянье, с упорством предвзятости питающееся собственными фантасмагориями, неуклонно ведет литератора к отрицанию всех божественных и человеческих законов и к теоретической и практической озлобленности.

28. *Изидор Дюкасс.* Предисловие к будущей книге:

Если мы вспомним истину, из которой вытекают все остальные, – истину об абсолютной благости Бога и его абсолютной непричастности злу, софизмы рухнут сами собой. Одновременно рухнет и опиравша-

яся на них малопоэтическая литература. Всякая литература, оспаривающая вечные истины, обречена кормиться своей же плотью. Она ненормальна. Она пожирает собственную печень... Мы не вправе задавать Создателю какие бы то ни было вопросы...

Надо восстановить стройную цепь, связывающую нас с прошлым; ведь поэзия – это, прежде всего, геометрия. Со времен Расина поэзия ни на миллиметр не продвинулась вперед. Наоборот, она сдала свои позиции. А по чьей милости? Благодарите Великих Дряблоголовых нашего времени...

Сомнение во все времена было уделом меньшинства. В наш век ему подвержено большинство. Нарушение долга мы впитываем сквозь поры. Такое случилось только раз; больше такого не случится...

Воды всех морей не хватило бы, чтобы смыть единую каплю духовной крови.

29. *Изидор Дюкасс.* Предисловие к будущей книге:

Поэзия должна иметь целью практическую истину. Она выражает отношения, существующие между первоначалами и вторичными жизненными истинами. Все остается на своих местах. У поэзии нелегкая миссия. Она не вмешивается в политические события, не учит, как править народами... Она открывает законы, предопределяющие умозрительную политику, всеобщий мир, опровержения Макиавелли... Поэту надлежит быть полезнее любого из своих соплеменников. Его творения – это свод правил для дипломатов, законодателей, наставников юношества. Нам чужды Гомер, Вергилий, Клопшток, Камоэнс, люди с разнузданным воображением, кропатели од, торговцы эпиграммами, осмеивающими божество. Вернемся к Конфуцию, к Будде, к Сократу, к Иисусу Христу – моралистам, бродившим по городам и весям и порою страдавшим от голода! Отныне следует считаться с разумом, упражняющим лишь те способности, что ведают категорией явлений чистой благости...

Разум и чувство совещаются между собой и друг друга дополняют. Тот, кто признает только одно из двух, отрекаясь от другого, лишает себя сразу всех видов помощи, подаваемой нам, дабы вести нас по жизни.

Примечания

[1] Эннеады, V, 8, 9[1]*.

[2] Пир, 197 b. Пер. С.К. Апта.

[3] «Красота, – говорил Достоевский, – есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (Братья Карамазовы, <I, 3, 3>).

[4] Определение, данное Кольриджем, представляется мне менее емким; оно не указывает на элемент сияния или ясности (splendor formae). «Чувство красоты состоит в одновременном прозрении взаимного отношения между частями и отношения всех частей к целому – доставляющем непосредственное и безусловное удовольствие и, следовательно, не предполагающем никакого практического интереса, будь то чувственного или интеллектуального» (*S.T. Coleridge.* Select Poetry and Prose, ed. Stephen Potter. New York, Random House, 1933, p. 313).

[5] Opusc. de pulchro et bono (сочинение, приписываемое Альберту Великому или Фоме Аквинскому).
[6] В противоположность Платону (как можно заключить из «Теэтета», 185–186, – см.: *John Wild.* Plato's Theory of Man. Cambridge, Harvard University Press, 1946, p. 260 – и «Пира», 211), Аристотель не включает красоту в свой перечень трансценденталий. Соответственно не включалась она впоследствии и в традиционные списки, используемые в средневековых школах. Однако не подлежит сомнению, что красота в действительности входит в число трансценденталий; нет сомнений и относительно того, какова была точка зрения св. Фомы в данном вопросе. См.: Art et Scolastique. Paris, Rouart, 1935, note 66.
[7] «В царстве нашей ночи нет места для Красоты. Все это место отдано Красоте» (*Рене Шар.* Листки Гипноса. – Из современной французской поэзии... Рене Шар. Пер. В. Козового).
[8] Sum. theol., I, 39, 8.
[9] Толкования на Псевдо-Дионисия, De divinis Nominibus, cap. 4, lect. 5.
[10] «И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт 1: 31).
[11] Правда, зло – уязвленность небытием, вследствие которой свобода твари уродует акт воли, – безобразно пред Господом. Но никакое сущее не безобразно, как это много раз повторяет Ангелус Силезиус (Иоганн Шефлер) в своих двустишиях:

Mensch nichts ist unvollkommn: der Kiess gleicht dem Rubin:
Der Frosch ist ja so schön alss Engel Seraphin.

Gott giebet so genau auf dass koaxen acht,
Als auf dass direlirn, dass ihm die Lerche macht.
Angelus Silesius. Cherubinischer Wandersmann, V, 61; I, 269
(Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung)

Несовершенства нет, рубин и в щебне зрим:
И жаба хороша, как Ангел, Херувим.

Любезно Богу все: и кваканье лягух,
И жаворонка трель Ему ласкает слух.
Пер. Н.О. Гучинской (*Ангелус Силезиус.*
Херувимский странник. СПб., 1999)

[12] Préface aux «Nouvelles Histoires extraordinaires». Бодлер воспроизвел этот отрывок[2*] в статье «Теофиль Готье» (*Ch. Baudelaire.* L'Art romantique. Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 167). См. замечания Э. По о безграничности, присущей истинной поэзии, по поводу Теннисона: «Иногда мне кажется, что Теннисон – величайший из поэтов...» (Marginalia, CCXV. – *E.A. Poe.* Complete Works. New York, The Lamb Publishing Co., 1902, vol. IX).

Приведем и такие строки С.Э.М. Джоуда: «Не бывает июньского неба столь яркой голубизны, чтобы оно не говорило нам о небе еще более голубом; не бывает заката столь прекрасного, чтобы он не пробуждал мысль о еще более величественной красоте. Душа испытывает вместе и радость, и разочарование. Завеса приподнимается так быстро, что мы едва успеваем это заметить, прежде чем она опустится вновь. Но в те мгновения, когда она приподнята, мы видим за нею, по ту сторону, нечто, что исчезает прежде, чем нам удается его разглядеть, и, исчезая, оставляет у нас необъяснимое чувство тоски и сожаления. Один лишь мистик достигает сколько-нибудь длительного созерцания, и за это созерцание ему неизбежно приходится расплачиваться» (*C.E.M. Joad.* Matter, Life and Value. London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1929, p. 398).
[13] Генри Фюсли. – См.: Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 297.

[13a] Χάρις ἐπιθέουσα τῷ κάλλει[3*] (Эннеады, VI, 7, 22).
[14] *Jean Cocteau.* Raymond Radiguet. – Le Roseau d'Or, Chroniques, n° 1, 1925, p. 313.
[15] Sum. theol., II-II, 180, 7, ad 4.
[16] Наш интеллект вырабатывает свои понятия одновременно и из нужды, и от изобилия. С одной стороны, он нуждается в том, чтобы создать весь этот аппарат абстрактных идей и этот логический инструментарий, подразделяя бесконечно разнообразные аспекты умопостигаемости вещей, потому что он берет свои объекты из чувств и, следовательно, должен одухотворить их в себе самом в тех понятиях, которые он формирует. С другой стороны, в этих понятиях и через эти понятия он выражает знание и ви́дение, представляющие его собственную внутреннюю витальную актуализацию. Но объяснение через нужду глубже и первее объяснения через изобилие.
[17] Специфицирующая цель есть у *искусства* – искусства, одушевляемого поэзией. (Строго говоря, спецификация исходит от *объекта*. Только потому, что рассматриваемая цель есть в то же время объект, я пользуюсь выражением «специфицирующая цель».)
[18] В этом случае интеллект, так же как в системе Канта, творит свой собственный объект – но объект *созидания*, а не объект *познания*. Система Канта была ошибочна, потому что, пытаясь объяснить познавательную деятельность интеллекта, он полагал, будто *познаваемый объект* – это продукт творческой способности духа, подводящего эмпирические видимости под априорные формы чувственности и рассудка и, таким образом, познающего одни лишь обработанные им «феномены».
[19] См. гл. VII, § 4.
[20] В связи с этим особенно поучительный урок можно извлечь из великой и благородной иллюзии – и великого поражения – тех мастеров эпохи Возрождения, и прежде всего Альбрехта Дюрера, которые полагали, что более высокий уровень знания математических законов форм, знания мира геометрических пропорций позволил бы художнику постичь красоту в ее едином, полностью определенном типе (как будто красота не трансценденталия) и воплотить сущность ее в своих произведениях. Как пишет Эрвин Панофски, Дюрер был «художником-геометром, остро чувствовавшим границы любимой им науки. В молодые годы, работая над гравюрой "Адам и Ева" (1504), он надеялся уловить абсолютную красоту с помощью линейки и циркуля. Незадолго до создания "Меланхолии I" художник вынужден был признать: "Но что такое абсолютная красота, я не ведаю. Этого не ведает никто, кроме одного Бога"» (цитата приведена по статье Марстона Морса, которую я уже упоминал: *M. Morse.* Mathematics and the Arts. – The Yale Review, summer 1951, p. 606). Г-н Морс отмечает, что «Дюрер был не только художником, но и творчески мыслящим математиком. Он хотел, чтобы его геометрические теории сравнялись с его искусством», и «пережитому им разочарованию не было подобия у художников всех времен».
[21] Поэта, пишет Эдгар По в работе «The Poetic Principle», вдохновляет «не просто постижение красоты окружающей, но безумный порыв к красоте горней». Пользуясь неудачным сравнением, увеличивающим дистанцию до того, что всякая реальная сопричастность становится невозможной, он прибавляет: «Это стремление мотылька к звезде». Но в то же время он говорит, что поэзия слов есть «созидание прекрасного посредством ритма» – совершенно неверная формулировка, и программа, которая мотыльку уж точно не по силам. Поэзия может производить, или творить, какое-то сопричастие Красоты, но не может производить, или творить, Красоту, так же как и любую другую трансценденталию.
[22] Поскольку я затронул проблему чрезвычайно тонкую (и важную), мне хотелось бы уточнить свою позицию, даже если придется еще раз остановиться на тех вопросах, которые, полагаю, были уже достаточно мною освещены.

Я отнюдь не считаю поэзию независимой от красоты. Я утверждаю, с одной стороны, что вследствие присущей поэзии внутренней свободы ее потребность в красоте порождена любовью и соприродностью, а не какой-либо подчиненностью

специфицирующему объекту; и, с другой стороны, я утверждаю, что вследствие трансцендентальной природы красоты, когда мы думаем и говорим об отношении между произведением искусства и красотой, нас не должно покидать то чувство благоговения, то ощущение непреодолимого расстояния, которое вызывают трансцендентальные реальности, сколь бы действительна ни была наша сопричастность этим реальностям.

В области познания всякий раз, когда дух сообразуется с некоторой реальностью, мы можем сказать, что он *знает истину* (хотя и не исчерпывающим образом), ибо во всяком истинном утверждении, коль скоро оно истинно, дух становится созвучным трансцендентальному бытию (или онтологической истине).

Но в области искусства дух не должен познавать, он должен *созидать*. И он создает произведение, конкретную вещь, которая *содержится в том или ином роде*. Вот почему собственное наипервейшее требование этого произведения как такового – обладать *благими качествами* (в особой, не трансцендентальной сфере *художественного* блага), т. е. быть исполненным так, как ему надлежит быть исполненным, или в соответствии с правилами исполнения и внутренней необходимостью создаваемой вещи.

Произведение, несомненно, нуждается и в красоте. Но прекрасным оно будет от некоего дара свыше, который распространяется на его родовые свойства созданной вещи и который является следствием его причастности трансцендентальному порядку красоты.

Уяснив это, мы, конечно же, можем сказать, что изящные искусства (автономные искусства) призваны создавать прекрасные вещи, но ни в коем случае не должны говорить, если хотим придерживаться строгой терминологии, что они призваны *создавать красоту*; потому что выражение это двусмысленно и может вселить в того, кто им воспользуется, ясную или смутную мысль, будто красота творения создается как объект, долженствующий быть произведенным (ведь именно объект – прямая цель созидательного процесса), т. е. как *вещь, содержащаяся в роде*, – тогда как в действительности красота творения создается как сопричастие некоему *трансцендентальному* качеству, или чему-то, что не может быть *произведено*. Иными словами, творение – это продукт; но красота его не есть продукт, она не пропитывает его подобно благовониям и не облекает как одежда или броня; красота творения, как внутренний результат самого его создания, в самом своем бытии есть одно из отражений некой трансценденталии или некой бесконечности и *дар* от духовного источника – поэзии, – в котором берет начало создание произведения. Итак, скажем, что искусство порождает, или создает, в прекрасном, но не будем говорить, что оно создает красоту.

[23] «Кто-то определил произведение искусства как "прекрасно сделанную вещь". Я бы выбросил наречие "прекрасно" и оставил бы слово "сделанная", чтобы оно получило полное значение. Вещи не делают "прекрасно". Они прекрасны тем, что они сделаны» (Роберт Генри[5*]. – Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 2, с. 435).

[24] Объект, долженствующий быть произведенным, – это ловушка, чтобы залучить трансценденталию.

[25] Отделяя эстетическую красоту от красоты трансцендентальной (см. выше § 3), мы заметили, что эстетическая красота есть частная детерминация трансцендентальной красоты, но что она сохраняет трансцендентальную природу.

[26] *A. Béguin*. L'Âme romantique et le Rêve. Marseille, Cahiers du Sud, 1937.

[27] См.: *Michel Carrouges*. La Mystique du Surhomme. Paris, Gallimard, 1948.

[28] «Но поскольку боролся я, держась за его костлявое крыло, а оно, сотрясаемое в куда более сильной, чем я предполагал, агонии, увлекло меня за собой во Мрак, я падал, победитель, безудержно и бесконечно – пока наконец не увидал себя вновь сидящим перед своим венецианским зеркалом, каким расстался с собой несколькими месяцами раньше. Впрочем, признаюсь, но только тебе одному, что я до сих пор испытываю потребность, так велико было пережитое уничижение триумфа, в

том, чтобы смотреть на себя в зеркало, когда я размышляю, и если бы оно не висело над моим столом, где я пишу тебе сейчас письмо, я вновь обратился бы в ничто. Чтобы ты знал, я сейчас безлик, а не Стефан, с которым ты был знаком, – я всего лишь способность вселенной духа видеть себя и развиваться через то, что было мною» (Анри Казалису, 14 мая 1867 г. – *С. Малларме.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995, с. 394. Пер. Е. Лившиц[7*]).

В том же письме Малларме пишет: «Я совершил довольно долгое нисхождение к Небытию, чтобы мог говорить с уверенностью. Есть только Красота – и она имеет только одно совершенное выражение: Поэзия». Ср. письмо Анри Казалису, март 1866 г.: «Да, *я знаю*, мы всего лишь пустые формы материи – но достаточно возвышенные, чтобы измыслить Бога и нашу душу» (*Henri Mondor.* Propos [de Mallarmé] sur la Poésie. Paris, Éd. du Rocher, 1946, p. 59).

[29] «Все, что я из-за этого выстрадал во время долгой агонии, передать невозможно, но, к счастью, я окончательно умер...» (Анри Казалису, 14 мая 1867 г. – Там же, с. 393–394).

[30] «Если верить тому, что мне говорили, я – сын мужчины и женщины. Странно... Мне казалось, я не столь низкого происхождения. А впрочем, какая разница? Будь на то моя воля, я бы уж предпочел быть сыном прожорливой, как смерч, акулы и кровожаднейшего тигра – тогда во мне было бы меньше злобы» (Песни Мальдорора, I, <строфа 8>. – *Лотреамон.* Песни Мальдорора. М., 1998, с. 94. Пер. Н. Мавлевич).

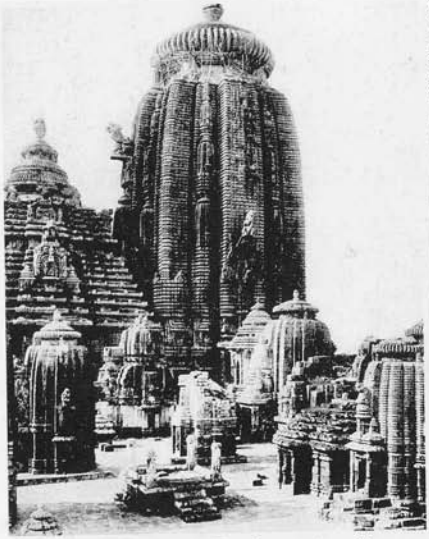
[31] Речь умершего Христа («Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei») содержится в Jean Pauls sämmtliche Werke, 3., verm. Aufl. Berlin, G. Reimer, 1861, Bd. XI (Siebenkäs), S. 266–272.

[32] См. интересные замечания Кимона Фрайара о молодых американских и английских поэтах, в особенности о Джордже Баркере, в VIII разделе («The Separation of Man from God») его очерка «Myth and Metaphysics» – приложения к «Modern Poetry, American and British», ed. Kimon Friar and John Malcolm Brinnin. New York, Appleton-Century-Crofts, 1951.

[33] Потребность в создании новых мифов, которую вполне правомерно подчеркивают современные критики, ошибочно отводя ей при этом центральное место, возникает в действительности из упомянутого выше опыта пустоты, остающегося непреложным фактом. Потребность в новых мифах – явление вторичное, нечто подобное процессу компенсации. И затрагивает она, как и сам порождающий ее духовный опыт, главным образом внутренний мир поэта *как человека*, интеллектуальные и нравственные основы его жизни, его тревогу и его решающий выбор.

Трудится ли поэт над тем, чтобы найти новые мифы, благотворные для его искусства, или же он рассматривает измышление новых мифов как прямое требование и подлинную задачу самой поэзии, – по моему мнению, это свидетельствует о глубокой двойной иллюзии.

Во-первых, мифы, о которых идет речь, т. е. мифы, призванные обеспечить поэту основополагающие мировоззренческие установки и определенную схему коммуникации с людьми (пусть она даже замкнута на нем самом, как, например, у Джойса), – эти мифы не просто следствие того символизма образного мышления, который характеризует, к примеру, платоновские мифы и который всегда присутствует в поэзии, поскольку принадлежит к самой ее природе. (Такого рода мифы, мифы *поэтические*, поэты беспрестанно обновляют.) *Метафизические* мифы – не будем отказываться от слова «миф», подчеркивающего свойственное поэтической мысли воздействие на воображение, но с самого начала получившего ложный смысл, так как им обозначили этнологический суррогат чего-то, что лишили всякой внутренней истины и, однако, признавали необходимым, – метафизические мифы суть органические знаки и символы реальной, переживаемой веры, будь то даже вера первобытного человека; это формы (или собственно мифологические, или подлинно религиозные), в которых какое-то убеждение



1. Храм Лингараджа. Бхубанешвар, Индия

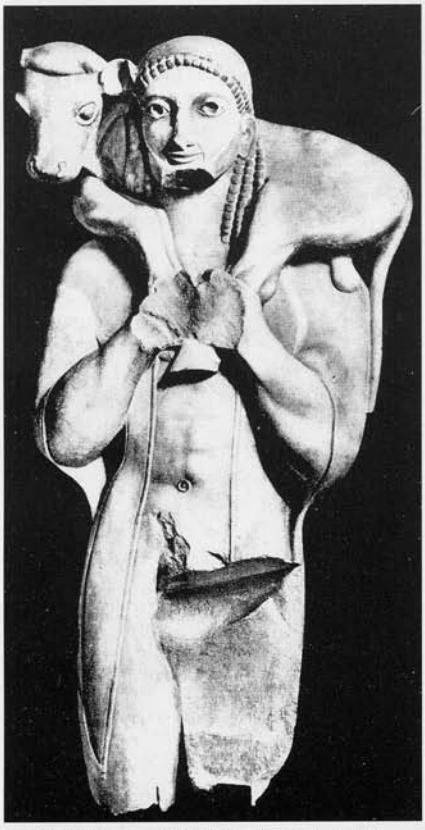
2. Деталь храма Кайласанатха. Эллора, Индия

3. Сидящая молодая женщина. Фреска. Пещеры Аджанты, Индия

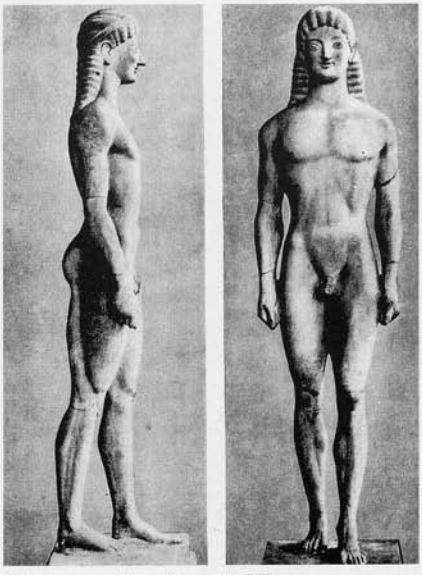
4. *Сюй Шичжан.* Горный пейзаж (Обитель ученого). Династия Юань

5. *Гу Кайчжи.* За туалетом. Династия Цзинь

6. Спящий Авалокитешвара. Династия Шунгов



7. Мосхофор. Акрополь. VI в. до н. э.



8. Аполлон Тенейский. VI в. до н. э.

9. Императрица Феодора (фрагмент мозаики). Церковь Сан-Витале, Равенна

10. Пророк Исаия. Церковь Сент-Мари, Суийяк

11б. Бог, обдумывающий творение. Собор в Шартре

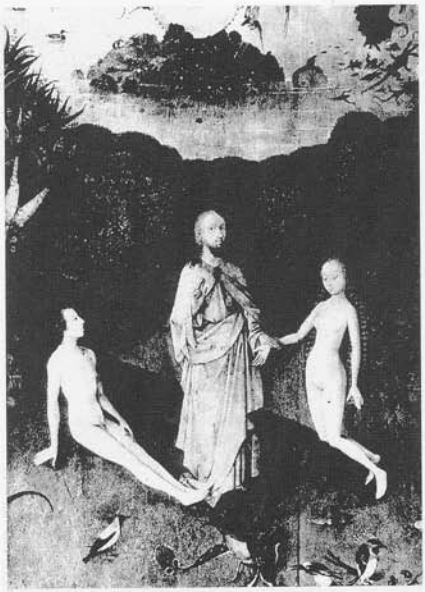
11а. Рождество. Собор в Шартре

12. *Джотто.* Францисканские аллегории: Бедность (фрагмент фрески)

13. *Фра Анджелико.* Положение во гроб

14. *Пьеро делла Франческа.* Посещение царя Соломона царицей Савской (фрагмент фрески). Церковь Сан-Франческо, Ареццо

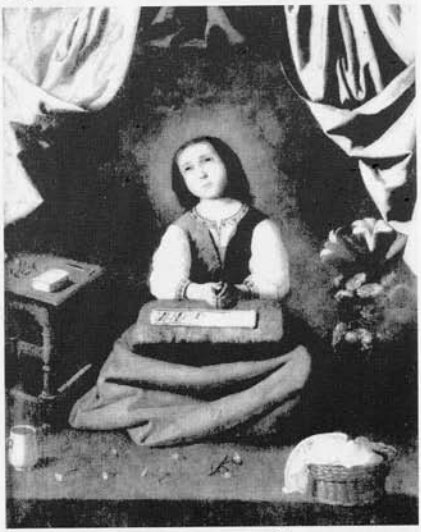
15. *Грюневальд.* Распятие (Богоматерь и святой Иоанн). Фрагмент Изенхеймского алтаря



16. *Босх.* Сотворение Адама и Евы. Фрагмент триптиха «Сад земных наслаждений»

17. *Микеланджело.* Сотворение Адама (фрагмент). Сикстинская капелла

18. *Эль Греко.* Святой Мартин и нищий



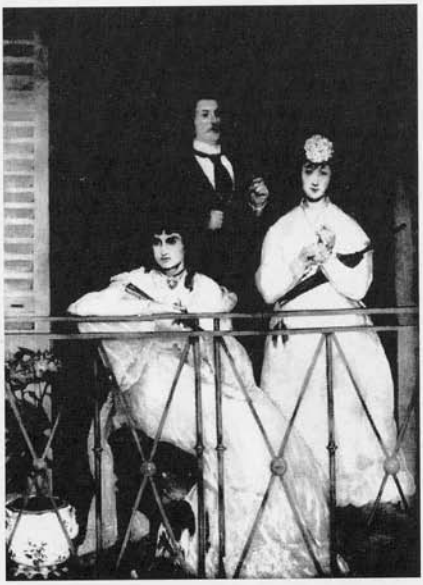
19. *Сурбаран.* Отрочество Мадонны

20. *Рембрандт.* Иаков благословляет сыновей Иосифа

22. *Вермер.* Женщина, взвешивающая золото

23. *Ватто.* Итальянские комедианты

21. *Пуссен.* Пейзаж с Орфеем и Эвридикой (фрагмент)



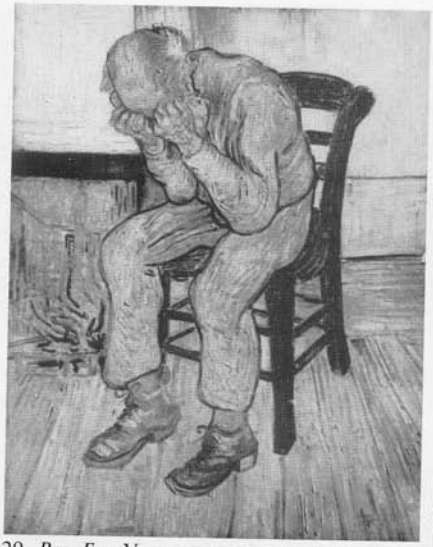
24. *Мане.* Балкон

25. *Сезанн.* Автопортрет

26. *Сезанн.* Озеро Анси

27. *Сезанн.* Мальчик в красном жилете

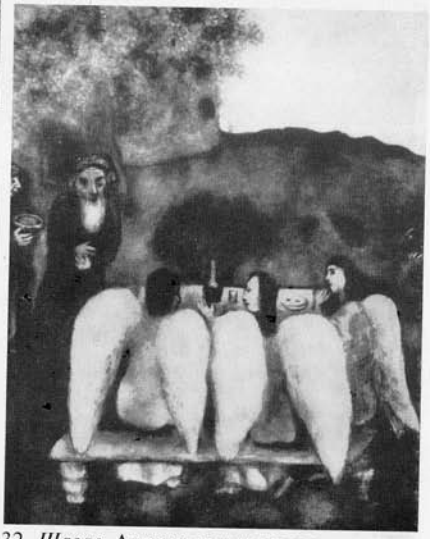
28. *Ван Гог.* Терраса кафе ночью



29. *Ван Гог.* У врат вечности

30. *Анри Руссо.* Заклинательница змей

31. *Утрилло.* Маризи-Сент-Женевьев



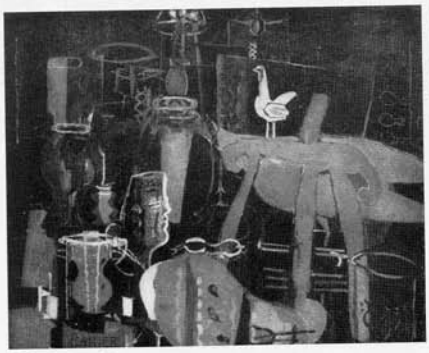
32. *Шагал.* Авраам и три ангела

33. *Матисс.* Урок игры на фортепиано

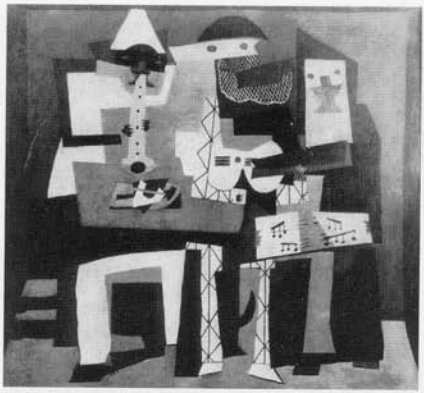
34. *Руо.* Последний романтик

35. *Руо.* Конец осени. № 2

36. *Руо.* Исход



37. *Брак.* Студия

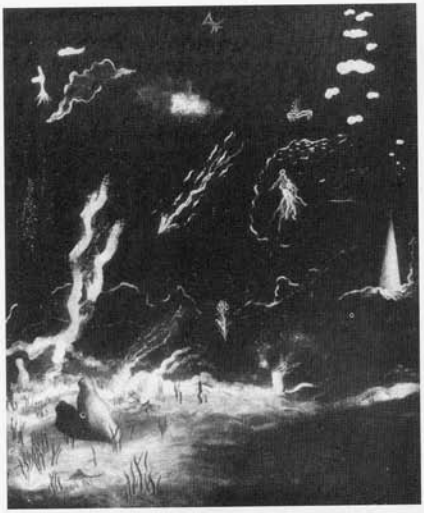


38. *Пикассо.* Три музыканта

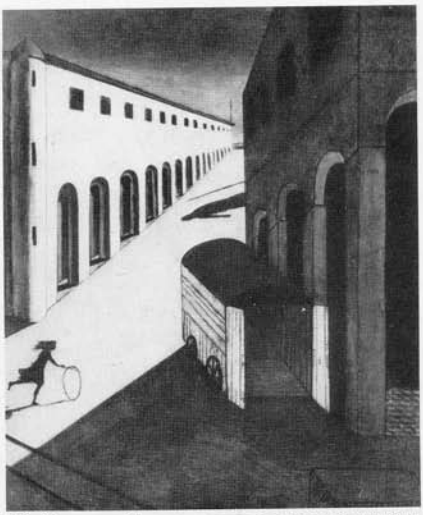
39. *Грис.* Человек в кафе

40. *Северини.* Динамический иероглиф танцзала «Табарен»

41. *Дали.* Химик, осторожно приподнимающий эпидерму с рояля



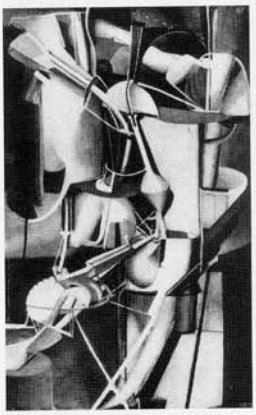
42. *Танги.* Буря



43. *Кирико.* Меланхолия и загадка улицы

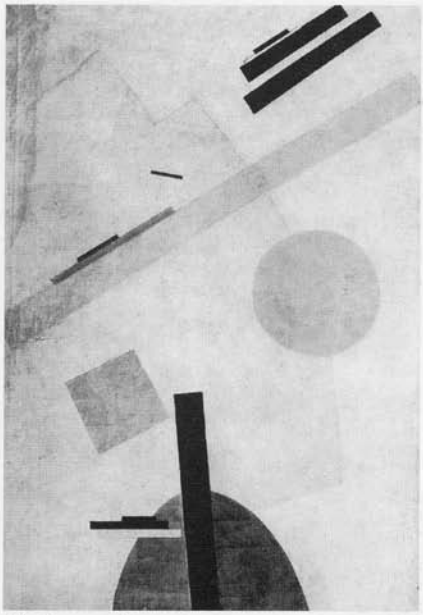
44. *Пикассо.* Авиньонские девушки

45. *Пикассо.* Герника

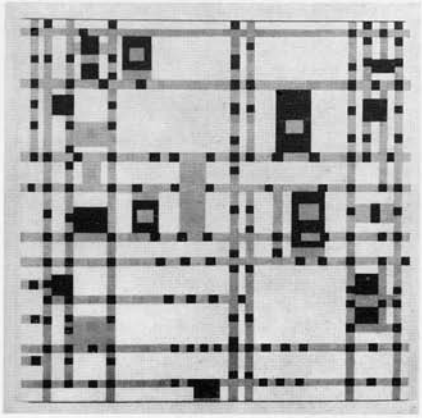


46. *Дюшан.* Новобрачная

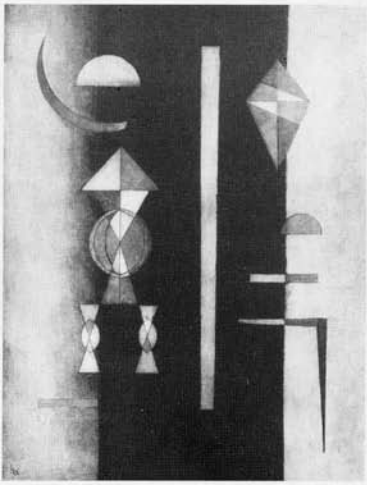
47. *Дюшан.* Обнаженный, спускающийся по лестнице



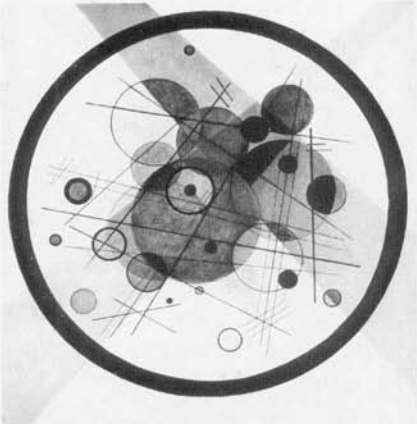
48. *Малевич.* Супрематическая композиция



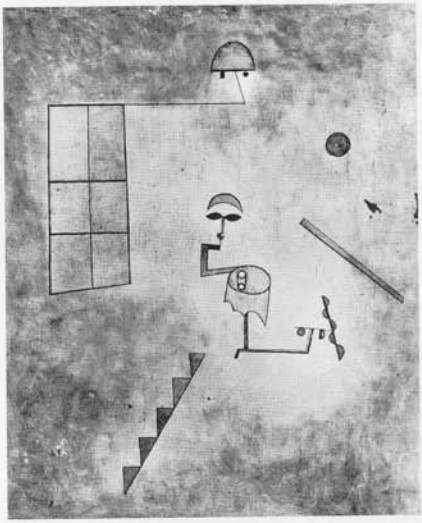
49. *Мондриан.* Бродвей, буги-вуги



50. *Кандинский.* Двустороннее красное



51. *Кандинский.* Круги внутри круга



52. *Клее.* Иллюзионист

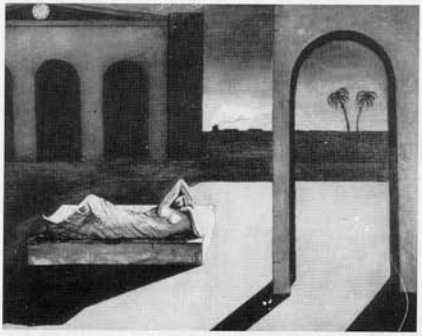
53. *Босх.* Искушение святого Антония (фрагмент)

54. *Эль Греко.* Вид Толедо

55. *Тинторетто.* Христос у моря Галилейского

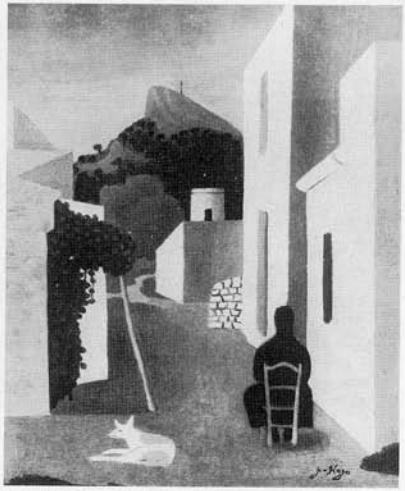
56. *Пиранези.* Бани Траяна

57. *Брейгель.* Падение Икара



58. *Кирико.* Вознаграждение прорицателя

59. *Шагал.* Автопортрет с часами



60. *Жан Юго.* Улица с лежащей собакой

61. *Латур.* Святой Себастьян, оплакиваемый святой Ириной

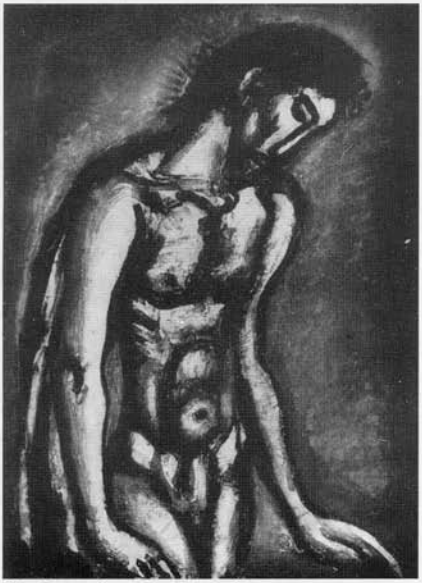
63. *Клод Лоррен.* Пастух

62. *Гойя.* Маркиза Понтехос

64. *Сезанн.* Гора Сент-Виктуар, 1885–1887

65. *Руо.* Голова Христа

66. *Брак.* Тяжелые облака



67. *Руо.* «Он истязуем был, но не открывал уст Своих»

68. *Шагал.* Белое распятие

всей души питает и оживотворяет изнутри саму способность творческого воображения. Такие мифы не обладают силой без человеческой веры. Вера в них неотъемлема от их сущности. Стремление поэта создавать новые метафизические мифы собственного сочинения ради своего поэтического творчества само себе противоречит, поскольку, придумав их, он не может в них верить. С таким же успехом человек, заблудившийся во мраке, мог бы придумать воображаемую луну, потому что ему нужно, чтобы путь его был освещен. Единственное, что дает поэту возможность вдохновляться новым метафизическим мифом, – вера в него, которую он питает как человек. Это не значит «измыслить новый миф» – это значит быть Магометом открывшегося ему нового религиозного учения; либо стать приверженным, душой и телом, одному из тех новых религиозных кредо, как бы ни были они нелепы, которые мистицизм пола, столь привлекательный для Д.Г. Лоренса, или оккультные дисциплины, так полюбившиеся Йейтсу, или государственный тоталитаризм, глубоко почитаемый Эзрой Паундом, или черная магия, высоко ценимая сюрреалистами, предлагают на выбор современному человеку; либо же стать приверженным, душой и телом, одному из древних вероучений (включая истинное – откровение Бога через Его собственное воплотившееся Несотворенное Слово), которое становится для него новым – вечно новый «миф», вечно новая истина – по мере того, как обновляется и углубляется его вера. Как бы то ни было, не человек получает от поэта новый миф, а поэт получает от человека новое жизненно важное верование (и новое побуждение творить новые поэтические мифы). Метафизические мифы для поэзии необходимы, но их не может доставлять поэзия.

Во-вторых, поэзия лишь *опосредованно* и, так сказать, внешне зависит от метафизических мифов (оживляющих чувства и воображение символов жизненно важных верований), обитающих в душе поэта. Эти верования и эти метафизические мифы *непосредственно* важны для него – не для его поэзии, а для самой его человеческой сущности, для его собственного метафизического участия в таинстве бытия, для того, как будет он исполнять свое предназначение. Поэты, отвергшие веру в Трансценденцию и погрузившиеся в духовный опыт пустоты, принуждены – как люди – обратиться к субституту того, что они отвергли. Это будет какой-нибудь новый, их собственный, бог, или аргументированная теория мятежа и ненависти против небесного Самозванца, как выражается Лотреамон, или тот «Profundum[8]*, физический гром, в чью беспредельную мощь мы веруем в безверии своем, помимо веры», о котором говорил Уоллес Стивенс, – всего этого они ищут взамен оставленного Бога. Отсюда их ностальгия по «новым мифам». Ностальгия эта непосредственно затрагивает не поэтическое их творчество, а человеческую сущность, те основы и предпосылки, от которых поэзия косвенно зависит в порядке «материальной» или «субъективной» причинности. Дело идет о почве, на которой произрастает поэзия, а не о поэзии в ее подлинной сущности. Но так как поэзия – единственное, что у них остается, они относят эту ностальгию к самой поэзии и отчаянно трудятся над тем, чтобы восполнить недостающую почву, для поэзии действительно необходимую, но не составляющую ее внутренней жизни. И от новой почвы они ожидают (если они способны были ее создать) того главного, что может быть дано только духом и благодатью поэзии. Идея, что поэту достаточно лишь суметь создать новый метафизический миф, и он свершит чудо поэзии, к которому стремится, может только сбить поэзию с пути. Дайте самый величественный новый миф поэту, не обладающему творческой интуицией, – он, как и был, останется жалким сочинителем. И наоборот, в самом крахе своей попытки создать новый миф истинный поэт может сложить лучшие свои стихотворения.

В общем, неразличение мифа поэтического и метафизического и предположение, будто измышление новых метафизических мифов есть первейшая из обязанностей, которые поэзия возлагает на поэта, приводят к соответствующему резуль-

тату, а именно: того, чего должны были бы искать лишь как материальной и косвенной предпосылки поэзии, ищут как самой ее жизни и спасения; а того, чего следовало бы искать – как истины – для блага самого поэта, ищут – как мифа – для блага поэзии.

[34] Царь бессловесных чад. Чтó Ирод бывший?
Мир переиродил его; в году
Тысяча девятьсот и сорок пятом
Кусками тел завален холм оплывший –
Чистилище для нас; прет скот в чаду
К могилам их затоптанным, разъятым –
Святые ясли, всех солома спрячет,
И остролист к сочельнику. Кто их,
Как бог, умерших на посту, оплачет?
Пастуший агнец, сколь ты, кроткий, тих.
Роберт Лоуэлл. Невинные младенцы. – Из сб. «Замок лорда Уири». Пер. А. Парина (Р. Лоуэлл. Избранное. М., 1982)

[35] *Pierre Emmanuel.* Babel. Paris, D.D.B., 1951.

[36] Да истребит мои кости огонь, а плоть – воронье,
Если забуду тебя, созерцанье!
Да смолкнут слова в устах моих,
Если забуду тебя, о Сион, ви́денья град,
Чьи окна в высотах прекраснее свода небес
В ночи, изливающей гимны, в час, когда безмятежность
Ликует на башнях дозорных твоих, как звезды Иова.
Томас Мертон. Пленники (Псалом). – T. Merton. The Tears of the Blind Lions. New York, New Directions, 1949

[37] *Henri Michaux.* Préface à «Épreuves, Exorcismes». Paris, Callimard, 1945. Вопрос в том, как «противодействовать окружающим силам враждебного мира».

[38] Такое часто случается у художников. Делакруа отмечал по поводу «уймы предвзятостей», связывающих талантливых людей: «Такова, например, эта пресловутая *красота*, которая, по общему мнению, является целью искусства. Если в этом его единственная цель, то как же быть с теми, кто, подобно Рубенсу, Рембрандту и вообще всем северным людям, предпочитает другие качества? Попробуйте потребовать чистоты, красоты и т. д. от Пюже – прощай весь его жар! Развить все это» (Дневник, 9 февраля 1847 г. – *Э. Делакруа.* Дневник, т. 1, с. 141). Бингем[10*] мыслил глубже Делакруа, когда писал: «Прекрасное бесконечно многообразно. Мы видим его не только в симметрии и изяществе формы, в молодости и здоровье – нередко оно столь же полно проявляется и в старческом угасании...» Те самые «другие качества», предпочитаемые Рубенсом или Рембрандтом, и составляют красоту их произведений.

[39] «...Выйти за пределы... абсурдного различения прекрасного и безобразного» (*André Breton.* Second Manifeste. Paris, Kra, 1930, p. 11).

[40] Я отметил (гл. II, прим. 4), что существует подлинное поэтическое знание, совершенно отличное от теоретического знания и приобретаемое благодаря познанию через соприродность и творческой эмоции. В процессе, который я здесь описываю, это поэтическое знание извращается, так как оно возводится в некую теоретическую науку, в свою очередь отождествляемую с могуществом, а также и в некую абсолютную (магическую) науку. О магическом знаке см. мой очерк «Знак и символ» («Signe et Symbole») в «Quatre Essais sur l'esprit dans sa condition charnelle» (nouv. éd., revue et augmentée, Paris, Alsatia, 1956).

[41] См. Текст № 20 в Текстах без комментариев к этой главе. См. также: *Michel Carrouges.* André Breton et les Données fondamentales du Surréalisme. Paris, Gallimard, 1950, p. 20–30.
[42] См. Текст № 19.
[43] См. Текст № 21.
[44] См. Текст № 23.
[45] Sum. theol., II-II, 35, 4, ad 2.
[46] *Жан-Жак Руссо.* Исповедь, I, 1 (Ж.-Ж. Руссо. Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1961, с. 9–10. Пер. М.Н. Розанова). Выделено мною. См. мою книгу «Три реформатора» (Trois Réformateurs. Paris, Plon, 1939), гл. III.
[47] *R.P. Blackmur.* The Artist as a Hero. – Art News, September 1951, p. 18–19. Блэкмур иллюстрирует свои взгляды на литературное творчество проницательными замечаниями о Джойсе, Генри Джеймсе, Андре Жиде и «Докторе Фаустусе» Томаса Манна.
[48] Ibid., p. 19, 20.
[49] *J. Rivière.* La crise du concept de littérature. – Nouvelle Revue Française, 1er février 1924.
[50] «...Это идолопоклонническое отделение языка от грамматики возможного мира, следующее из убеждения, будто сам язык может быть реальностью или способен творить реальность путем заклинания, – суеверия, которое перешло от Лотреамона, Рембо и Малларме во французской литературе к сюрреалистам, а в английской – к Харту Крейну, Уоллесу Стивенсу и Дилану Томасу» (*Allen Tate.* The Angelic Imagination. – A. Tate. The Forlorn Demon. Chicago, Regnery, 1953, p. 61).

[a] The Shorter Poems of Robert Bridges. Oxford, The Clarendon Press, 1931.
[b] Complete Works. New York, The Lamb Publishing Co., 1902.
[c] Poems 1922–1947. New York, Scribner, 1948.
[d] Впервые опубликовано Патерном Берришоном в «La Nouvelle Revue Française», octobre 1912.
[e] Г-н де Буйян де Лакост (*H.de Bouillane de Lacoste.* Rimbaud et le problème des Illuminations. – Mercure de France, 1949, p. 235) подчеркивает заботу об искусстве и о красоте, которая чувствуется в «Озарениях» (в названии «Illuminations» подразумевалось и значение «прикрасы» (Enluminures)); он не без оснований считает это произведение написанным после «Одного лета в аду».
[f] *A. Breton.* Second Manifeste du Surréalisme. Paris, Kra, 1930.
[g] *J. Gracq.* André Breton. Paris, Corti, 1947.
[h] *M. Carrouges.* André Breton et les Données fondamentales du Surréalisme. Paris, Gallimard, 1950.
[i] *A. Breton.* Anthologie de l'Humour noir. Paris, Sagittaire, 1950. (По поводу Ницше см.: *M. Carrouges.* Op. cit., p. 115.)
[j] В этом письме к своему бельгийскому издателю Дюкасс продолжает: «Но для этого сначала надо объявить войну сомнению нашего века (меланхолии, печали, скорби, отчаянию, заунывному ржанию, ненатуральной озлобленности, ребяческому чванству, смехотворным проклятиям и тому подобному)». В другом письме (к Дарассу, 12 марта 1870 г.) он пишет: «Воспевать тоску, скорбь, печаль, меланхолию, смерть, мрак, темень и тому подобное – значит всячески стараться видеть лишь ничтожную изнанку вещей. Ламартин, Гюго, Мюссе по своей охоте превратились в баб. Это Великие Дряблоголовые нашего времени. Вечное нытье. Вот почему я совершенно изменил метод – воспеваю исключительно *надежду, упование,* БЕЗМЯТЕЖНОСТЬ, *счастье,* ДОЛГ. Так я вместе с Корнелями и Расинами восстанавливаю цепь преемственности, выстроенную здравомыслием и невозмутимостью духа, но внезапно прерванную позерами Вольтером и Жан-Жаком Руссо. Чтобы закончить книгу, мне понадобится не меньше четырех-пяти месяцев. А пока что я хочу послать отцу предисловие объемом в шестьдесят страниц (у А. Ле-

мерра). Он увидит, что я работаю, и вышлет мне потом всю сумму, необходимую для издания книги».

Отказавшись от псевдонима, придуманного для «Песен Мальдорора», Изидор Дюкасс опубликовал в мае 1870 г. две части упомянутого Предисловия – в двух отдельных книжечках под общим названием «Стихотворения». Сама книга не была выпущена в свет. Нижеследующие цитаты я взял из этого загадочного предисловия к неопубликованным сочинениям (Oeuvres complètes du comte de Lautréamont. Paris, G.L.M., 1938, p. 299–377). В отношении мировоззрения и личности самого Дюкасса и вообще истории современной поэзии Предисловие, с его крайностями и его поменявшим направление неистовством, – свидетельство весьма знаменательное. Я помещаю здесь несколько выдержек из него, потому что оно не так известно, как «Песни Мальдорора». Полагаю, что участие Дюкасса в революционной политической деятельности сыграло свою роль в его отказе от поэзии отчаяния и в какой-то мере предопределило ту концепцию поэзии, которая требует от поэта быть «полезнее любого из своих соплеменников» и судит Гомера столь же сурово, как некогда Платон[30*].

[k] Oeuvres complètes du comte de Lautréamont. Paris, G.L.M., 1938.

Примечания переводчика

[1*] Перевод весьма свободный. Ср. с буквальным переводом: «Ибо где <как> было бы прекрасное, лишенное бытия? И где <как> была бы *сущность*, лишенная *бытия прекрасною* (τοῦ καλὸν εἶναι ἐστερημένη)?» (Курсив мой. – *В.Г.*)

[2*] См. Тексты без комментариев, № 9.

[3*] Букв.: привлекательность, сопутствующая красоте (*греч.*).

[4*] Быт 32: 24–25, 31.

[5*] *Роберт Генри* (Henri) (1865–1929) – американский художник, преподаватель живописи, один из основоположников реализма в искусстве США XX в. Оказал значительное влияние на развитие американского искусства не столько своим творчеством, сколько педагогической деятельностью. Свои теоретические взгляды на искусство изложил в книге «The art spirit» («Дух искусства», 1923).

[6*] Пер. Эллиса.

[7*] Мы исправили ошибку, вкравшуюся в текст русского перевода: «...что было со мной» (во французском оригинале: «...ce qui fut moi»; см.: *S. Mallarmé*. Correspondance, vol. 1. Paris, 1959, p. 242).

[8*] Высь; глубина, бездна (*лат.*).

[9*] По чужой земле (*лат.*).

[10*] *Джордж Калеб Бингем* (Bingham) (1811–1879) – американский художник; писал в основном портреты и жанровые картины, реалистически изображающие повседневную жизнь штата Миссури, где он провел бóльшую часть жизни.

[11*] *Атараксия* (в переводе с греч. букв.: невозмутимость, отсутствие волнений) – согласно философии Эпикура, идеальное душевное состояние человека.

[12*] Себялюбию (*лат.*).

[13*] А. Жид в 1911 г. опубликовал сократические диалоги под названием «Corydon» («Коридон»), в которых содержится апология гомосексуальной любви (2-е изд. 1924). В 1920–1924 гг. он публикует также воспоминания «Si le grain ne meurt» («Если зерно не умрет»), где не скрывает своего пристрастия.

[14*] Прекрасное имеет отношение к познавательной способности. В самом деле, прекрасным называют то, что приятно видеть. Значит, прекрасное состоит в надлежащей соразмерности. Потому что чувство наслаждается вещами, обладающими должной соразмерностью, как себе подобными; ведь и чувство есть некое правильное соотношение (соразмерность), и вообще всякая познавательная способность (*лат.*).

[15*] Для прекрасного характерно, что при созерцании или познании его утоляется влечение... Так что прекрасным называют то, само восприятие чего доставляет удовольствие (*лат.*).
[16*] Для красоты требуются три <элемента>. Прежде всего, целостность, или совершенство... И надлежащая соразмерность, или гармония... И затем, ясность (т. е. блистание формы, *соч. о Прекрасном и Благом*)<...> Что касается первого <элемента>, то он сходствен со свойством Сына, поскольку Сын подлинно и совершенно обладает природой Отца... Что до второго, то он соответствует свойству Сына, поскольку Сын есть точный образ Отца... Что же до третьего, то он соответствует Сыну, поскольку Сын есть Слово, а Слово – это свет и блистание ума (*лат.*).
[17*] Бытие всего происходит от божественной красоты (*лат.*).
[18*] *Микеланджело Буонарроти.* Поэзия (XCIV, CCI):

Надежная опора вдохновенью
Была дана мне с детства в красоте, –
Для двух искусств мой светоч и зерцало.
Кто мнит не так, – отдался заблужденью:
Лишь ею влекся взор мой к высоте,
Она резцом и кистью управляла.

Безудержный и низкопробный люд
Низводит красоту до вожделенья,
Но ввысь летит за нею светлый ум.
Из тлена к божеству не досягнут
Незрячие; и чаять вознесенья
Неизбранным – пустейшая из дум!

Пер. А. Эфроса (*Микеланджело Буонарроти.* Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983)

Глаза, охочие до красоты,
Душа, радеющая о спасенье,
Сойдясь в едином мненье,
Решили к небу устремить мечты.
Сияя с высоты,
Горды собой светила –
В них столько чистоты!
Любви известна сила,
И коль нас посетила,
Как звезд далеких вечное мерцанье,
Сподвигнет нас на добрые деянья.

Пер. А. Махова (*Микеланджело Буонарроти.* Неизмеримы гения деянья: Стихотворения. М., 1997)

[19*] *Дж. Китс.* Стихотворения и поэмы. М., 1989.
[20*] *Перси Биш Шелли.* Гимн интеллектуальной красоте:

Свет пополудни безмятежно строг,
И осени гармония дана:
В те дни лучами твердь озарена,
Каких не знает летний солнцепек,
Каких представить он вовеки бы не мог!
О Дух, о юности оплот,
Да будет от твоих щедрот

Покоем жизнь моя теперь полна;
Внуши тому, кто чтит тебя
И все, вместившее тебя,
Дух светлый, чарою твоей
Себя бояться и любить людей.

Пер. В. Рогова (Поэзия английского романтизма. М., 1975)

[21*] *Роберт Бриджес.* Соловьи:

Прекрасны те холмы, откуда вы слетели,
В долинах радостных подслушали вы трели
Их светлых вод.
Где блещут те леса? Бродить бы там, как в звездах,
Среди цветов, которым райский воздух
Шлет жизнь весь год!

Нет, высохли ручьи и те бесплодны горы;
Песнь наша – сердца боль, желанья зов, который
Сон мучит наш,
Чьих скрытых чаяний, чьей грезы смутной, темной
Ни вздохом длительным, ни трелью томной
Не передашь.

В наш восхищенный слух мы звонко, одиноко
Ночную тайну льем, когда ж ночи глубокой
Умчится тень
С лужаек и ветвей, с весенних их уборов,
Мы спим, пока певцы несчетных хоров
Встречают день.

Пер. А. Курошевой (Антология новой английской поэзии. Л., 1937)

[22*] *Эдгар Аллан По.* Поэтический принцип:

Некий бессмертный инстинкт, гнездящийся глубоко в человеческом духе, – это, попросту говоря, чувство прекрасного. Именно оно дарит человеческому духу наслаждение многообразными формами, звуками, запахами и чувствами, среди которых он существует. И подобно тому как лилия отражается в озере, а взгляд Амариллиды – в зеркале, так и простое устное или письменное воспроизведение этих форм, звуков, красок, запахов и чувств удваивает источники наслаждения. Но это простое воспроизведение – не поэзия. Тот, кто просто поет, хотя бы с самым пылким энтузиазмом и с самою живою верностью воображения, о зрелищах, звуках, запахах, красках и чувствах, что наравне со всем человечеством улыбаются и ему, – он, говорю я, еще не доказал прав на свое божественное звание. Вдали есть еще нечто, для него недостижимое. Есть еще у нас жажда вечная, для утоления которой он не показал нам кристальных ключей. Жажда эта принадлежит бессмертию человеческому. Она – и следствие и признак его неувядаемого существования. Она – стремление мотылька к звезде. Это не просто постижение красоты окружающей, но безумный порыв к красоте горней. Одухотворенные предвидением великолепия по ту сторону могилы, боремся мы, дабы многообразными сочетаниями временных вещей и мыслей обрести частицу того прекрасного, которое состоит, быть может, из того, что принадлежит единой лишь вечности. И когда поэзия или музыка, самое чарующее из всего поэтического, заставляют нас лить слезы, то не от великого наслаждения, как предполагает аббат Гравина, но от некоей нетерпеливой скорби, порожденной нашей неспособно-

стью сейчас, здесь, на земле, познать сполна те божественные и экстатические восторги, на которые стих или музыка дает нам лишь мимолетные и зыбкие намеки.

...Я ставил себе целью изложить вам, что, в то время как принцип этот сам по себе выражает человеческую тягу к неземной красоте, проявляется он неизменно в неком *возвышающем волнении души*, вполне независимом от опьянения сердца, то есть страсти, или удовлетворения разума, то есть истины.

Э.А. По. Избранное: Стихотворения. Проза. Эссе. М., 1984, с. 665, 667. Пер. В. Рогова

[23*] *Аллен Тейт.* Сонет Красоте:

О волшебнике-свете твоя неумолчная песня,
Девчонка упрямая, дерзкая. Но и тебя не щадил
Девятнадцатый век: мсье Рембо, обожатель неверный,
Раздраженно твердил, будто стала ты пресной,
Тусклой и плоской, назойливой, но бесполезной,
Жалким трупом! Нашел аргументы философ ущербный
И тебя исхлестал, сути светлой твоей не увидев.
В полумраке рожденные мысли бесследно исчезнут.

Красота, откровеньем о Слове начинается слава твоя,
О божественном Сыне, что в сыне земном воплотился.
Век наставший птицей стремится в золотого юга края, –
Часто видел я в храмах, высоко на витражном стекле,
Светозарную Деву, святых, а в изгибах узорных ютился
Отрок смертный Христос, сидящий верхом на осле.
(Пер. В. Гайдамака*)

[24*] *Ш. Бодлер.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники... М., 1993.
[25*] *Ш. Бодлер.* Лирика. М., 1965.
[26*] *А. Рембо.* Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988. Само название книги Рембо в этом издании переведено как «Пора в аду». Мы выбрали более удачный, на наш взгляд, перевод названия книги, принадлежащий М. Кудинову (*А. Рембо.* Стихи. М., 1982).
[27*] *А. Рембо.* Стихи. М., 1982 (в Приложении, с. 473).
[28*] Мировая душа (*лат.*).
[29*] Антология французского сюрреализма. М., 1994, с. 290.
[30*] Существует и другое толкование излагаемой Дюкассом в «Стихотворениях» концепции поэзии, согласно которому она заключает в себе тщательно продуманную иронию (см. вступительную статью Г.К. Косикова в кн.: *Лотреамон.* Песни Мальдорора. М., 1998).
[31*] При переводе фрагментов Предисловия учтен и частично использован перевод М. Голованивской (см. указанное выше издание Лотреамона).

Глава VI
Современная живопись и красота

Новые пороги, новые анатомии[1]

1. Художники, так же как и писатели, склонны переживать внутренний разлад, симптомы которого были особенно характерны для XIX века, и обольщаться мифом о художнике как герое, – но, думается, в меньшей степени, чем поэты и писатели: им не так легко увлечься духовным возвеличением *эго*, ведь они волей-неволей связаны с миром видимой материи и телесного существования, с *Природой*. Однако именно в этом для современной живописи кроется новый, неизвестный прежде источник трудностей в сфере ее собственного творческого развития. Необходимость пересоздать видимую структуру вещей, чтобы заставить их выражать творческую субъективность, влечет за собой порою неизбежные препятствия, порою случайные неудачи и приводит к немалым жертвам.

Первой жертвой стал человеческий облик. Неспособность современного искусства порождать в прекрасном иначе, как только в ущерб красоте человеческого облика, – настораживающий симптом[2]. Если верно, что человеческое тело – самое прекрасное творение природного порядка, а человеческое лицо по природе своей священно, так как оно есть зримый знак и естественный символ человеческой личности и в нем являет себя бессмертная душа, – тогда отмеченная мною неспособность, которую в той или иной мере можно обнаружить у всех крупных современных художников, не может рассматриваться как мелкий недостаток. Она, без сомнения, была неизбежной: именно потому, что в человеческой фигуре внутренние требования естественной красоты включают высшую степень единства всех частей, особенно трудно пересоздать ее зримое строение, избежав деформации. Будет ли эта трудность когда-нибудь преодолена? Пока этого не произойдет, т. е. пока такое пересоздание не станет, как это было у Эль Греко, преображением в нечто более человеческое, нежели человеческий облик, современная живопись будет располагать всеми средствами выражения духовности, кроме самого естественного.

Я только что упомянул о крупных современных художниках. Если они неспособны не обеднить и не исковеркать человеческий образ, будь то перечеркивая заключенное в нем богатство значений или представляя его звероподобным либо деформируя его, то это обычно результат какого-то изъяна.

В последней манере Пикассо такая неспособность стала выражением положительной агрессивности, всегда, однако же, подчиненной свободе созидательной линии, и другого рода поэтической свободе, какой является *черный юмор*, и неистребимому чувству красоты (не по отношению к этим искаженным человеческим телам, а по отношению к произведению как целому). Но сегодня нам приходиться иметь дело также и с чрезвычайно опасными и притом незаконными наследниками крупных художников современности — я бы сказал, со Школой Деградации, — и с алчущими приверженцами, которые приняли беспощадные иероглифы Пикассо за животное неистовство. В его творчестве они увидели способ дать выход озлобленности грубых душ и дешево заполучить восхищение скудоумной публики. Они упорно цепляются за человеческую фигуру, но лишь затем, чтобы превратить ее в гнилой эмбрион, в разложившуюся ящерицу или в вооруженного клешнями кенгуру, взирающего тупым оком или кажущего дьявольский оскал. Если Гераклит говорил: «Прекраснейшая из обезьян безобразна в сравнении с человеческим родом»[3], то они показывают нам человеческий род, безобразный в сравнении с безобразнейшими из обезьян. Не будучи сюрреалистами, эти художники проводят в жизнь сюрреалистическое отречение от красоты не только в отношении человеческого лица и тела, но и в отношении самого произведения и, наверное, считают, что несут человечеству пророческую весть. Они представляют интерес в основном для этнологов: направление их мыслей можно сравнить с тем, в силу которого в тантрийской или ацтекской скульптуре выражение человеческого лица становилось магическим средством внушения страха и ужаса, а кроме того, и презрения к человеку. (Но там, по крайней мере, само произведение обладало собственной красотой.)

2. Для нас важно то, что есть и другие художники, которые принимают реальное участие в развернувшемся творческом поиске, но по-прежнему заботятся о создании произведения и по-прежнему чутки к красоте. Эти художники не могли не столкнуться с возрастающей трудностью, неотъемлемой от прогрессивного развития современной живописи, а именно: в то время как творческое начало духа стремится ко все более и более полному освобождению, позволяющему художническому *Я* проявить себя в произведении искусства, Природа воздвигает все большие пре-

пятствия или, вернее, требует от поэтической интуиции бесконечно возрастающей силы, дающей возможность схватывать вещи и выражать их в произведении, не нанося ущерба и не препятствуя одновременному выражению субъективности и свободы творческого духа. В том, что двадцать лет назад было неоценимой победой над натурализмом, ныне найдут еще не изжитые черты натурализма. Любое представление (représentation) естественных видимостей[1*] рассматривается как препятствие для свободной творческой активности духа. И оно действительно таково, покуда не очистится и не преобразится в жгучем мраке творческой интуиции. Но путь творческой интуиции – трудный и одинокий, это путь к неведомому, он проходит сквозь страдания духа. У художника всегда есть соблазн предпочесть путь открытий в технике живописи.

Кубизм предпринял попытку транспонировать естественные видимости, разлагая их на части и преобразуя соответственно свободному развертыванию форм и объемов в реорганизованном пространстве, которое, подчиняясь конструктивным требованиям живописи-как-таковой, делает наше зрительное восприятие менее зависимым от ограничений и от непрозрачности материи (ах, если бы можно было открыть взору все стороны предмета одновременно!). Художники-кубисты дали нам немало превосходных работ.

Футуризм, в общем не столь счастливый в своих достижениях, если не считать нескольких замечательных полотен Северини[4], попытался осуществить аналогичную транспозицию, основанную, прежде всего, на быстрых изменениях и взаимопроникновении зрительных впечатлений, производимых движением. Размышляя о законах числа и о логике абстрактных соотношений и целиком отдаваясь всей конкретике добросовестного, кропотливого, неуклонного труда, Северини, никогда не отрекавшийся от футуризма, все более и более подтверждал свое естественное родство с новаторами раннего итальянского Возрождения. То, каким образом в его творчестве с течением времени спонтанно осуществлялся синтез привлекавших его различных направлений, свидетельствует об удивительном мастерстве, которое, так сказать, ретроспективно оправдывая его прежние восторги, напоминает нам о достоинстве и жизненной энергии первоначального футуризма.

Разрушая естественные видимости, ни кубизм, ни футуризм на самом деле не порывали с ними. Они попытались извлечь из них новое зрительное значение – но ограничили свое усилие тем, что затрагивает внешнюю чувствительность, и в конце концов удовольствовались открытием новой техники, новых хитрых приемов

и новых рецептов. Недаром Шагал и Малевич разоблачали закоснелый натурализм кубизма.

В то время существовала, всего несколько лет, и другая школа – по правде сказать, школа одного-единственного человека, – назову ее Школой Превращения. Я подразумеваю радикальный эксперимент Марселя Дюшана[5]. Опишу его здесь для иллюстрации возможной теории, которую с позиций философии интересно выделить в общем виде. Я думаю, что мы могли бы, с этой точки зрения, выразить такой опыт полного превращения следующим образом.

Художник рассматривает Вещи, универсум доступного глазу Бытия – стараясь уловить тут какую-то реальность по ту сторону видимостей и какое-то скрытое значение. Он восприемлет поэтическую искру (несущую в себе, быть может, даже и мучительный заряд). Затем он пытается выразить то, что он уловил, не просто транспонируя естественные видимости созерцаемых предметов, но используя совершенно отличные от них видимости других предметов, принадлежащих к совершенно иной сфере, – без всякого проблеска интуитивного сходства между этими далекими друг от друга предметами, так что потаенная реальность, схваченная в Бытии, будет загадочно выражена в совершенно новом творении, всецело созданном его собственным духом. Новобрачная окажется коварной машиной, анатомия которой с ледяной иронией развертывает сложные переплетения цилиндров, трубок и зубчатых передач.

Естественные видимости будут полностью превращены в формы, принадлежащие другому предметному миру. Художник – это алхимик. Он превращает свинец в золото, а золото в свинец, королей, королев и обнаженные тела в объемы и поверхности воображаемых движущихся механизмов, посредством которых разворачиваются в пространстве искомая им двойственная реальность и последовательные моменты ее проявления во времени и в движении.

Такая попытка логически понятна. Она представляет исключительный исторический интерес. Собственно говоря, она состояла в том, чтобы попробовать осуществить невозможное. Ибо весь этот процесс противоречит нашим духовным способностям.

Творческая интуиция и творческое воображение действуют не ангельски и не демонически. Они принадлежат человеку и связаны с живым чувственным восприятием. Они улавливают некую запредельную явлениям реальность через посредство зрения и каких-то естественных видимостей – и могут выразить или явить ее только через посредство этих естественных видимостей, конечно же преобразованных, пересозданных, транспонированных, но

не отброшенных и не замененных другими видимостями, из другой области Вещей в мире зримого Бытия. Это было бы все равно что вложить душу цветка в слоновье тело. В подлинной метафоре озаряющий образ, подобно птице, влетающей в окно, приходит откуда-то из другого мира, чтобы оживить транспозицию естественных видимостей и активизировать присущую им способность означения: он заменяет их лишь на один миг и отнюдь не уничтожает их. Здесь же, напротив, нет ни озарения, ни озаряющего образа. Вещь, внутри которой творческая интуиция угадала драгоценный камень чистой воды, не озарена, она убита. Другая, магически вызванная Вещь не наводит на мысль о первой, а поглощает ее и выражает только в секретном коде. Этот процесс лишает интеллект в человеческом искусстве его непреложной связи с чувственным восприятием. Он по сути своей противоестествен.

Действительно, несмотря на дань уважения, справедливо отдаваемую Марселю Дюшану критиками неоромантического и сюрреалистического направлений, мы должны заметить, что в его творчестве поэтическая интуиция, при всей ее изначальной силе, очень скоро уступает место чистой интеллектуальности. Даже в самом начале, в момент, когда смысл еще только брезжит, речь идет скорее о некой интеллектуальной схеме или идее (идее ремесленника), чем о поэтическом знании. Духовная искра послужила не столько для открытия, сколько для изобретения – она позволила изобрести ироничную или циническую формулу превращения. И в исполнении произведения бросается в глаза не внимание, обращенное на неощутимую духовность творческой эмоции, а скорее – вместе с полусаркастической навязчивой идеей механизма и инженерных изощрений – скрупулезная разработка, неторопливая подготовка эскизов и тщательно рассчитанных проб, венчаемая созданием какого-нибудь темного, мудреного мифа, как тот миф о «холостой машине»[5*], без сомнения показательный для нашего времени, который завладел воображением кое-кого из моих друзей, соблазненных прелестями герметизма.

Как бы то ни было, попытка сделать невозможное может породить поклонников, но не подражателей. Один лишь Марсель Дюшан, с его загадочно одаренным, неутомимым в поисках умом, способен был показать нам, что означает превращение как разрешение проблем современной живописи. Его эксперимент был обречен оставаться единственным. Он и сам прекратил занятия живописью. Создав небольшое число произведений, несколько лет будораживших эзотерические круги Парижа, он отказался от художественного творчества[6] ради другого расчисляющего искус-

ства, к которому всегда чувствовал охоту. В настоящее время он играет в шахматы в Нью-Йорке.

Нерепрезентативная красота

3. Выход из своего нынешнего, казалось, непреодолимого, затруднения живопись продолжала искать в дальнейшем развитии кубизма. Возможно ли иное решение? Нет ли какого-нибудь кратчайшего пути? Теперь задача не в том, чтобы попробовать сделать невозможное, а скорее в том, чтобы сбросить часть слишком тяжелого бремени. Отвратимся от Вещей, оставим всякие попытки уловить в них запредельную явлениям реальность и некое скрытое значение. Кроме того, полностью забудем, или забудем настолько, насколько это возможно, о естественных видимостях, пусть даже транспонированных и преображенных, и о какомлибо воспроизведении Вещей. Полностью, или насколько это возможно, отвергнем экзистенциальный мир Природы. Не откроет ли себя наконец искусство в своей истинной сущности, не освободится ли наконец от всякого следа натурализма, не будет ли наконец свободно выражать свободное творческое начало духа и раскрепощение творческой субъективности?

Мне думается, именно так понятие нерепрезентативного искусства, напрашивающееся само собой, пришло на ум основателям Школы Абстракции. Я назвал бы его подлинным понятием абстрактного искусства. Современное абстрактное искусство осознанно субъективно и, таким образом, абсолютно противоположно объективному абстрактному искусству ислама. Однако в той мере, в какой оно соответствует своему первоначальному понятию, современное абстрактное искусство вовсе не предполагает отречения от красоты. Наоборот, если оно само отделяет себя от Вещей, от Природы, то лишь затем, чтобы более полно отвечать свободному творческому началу духа, т. е. поэзии, и, следовательно, устремляться к красоте, цели-превыше-цели поэзии, более подобающим образом, соответственно беспредельной широте прекрасного. Вот почему мы можем говорить в этой связи о нерепрезентативной или нефигуративной красоте, так же как и о нерепрезентативном или нефигуративном искусстве.

«Супрематизм [другое название абстрактного искусства]... супрематизм, – писал Малевич, – есть вновь обретенное чистое искусство, которое с течением времени из-за нагромождения "вещей" было потеряно из виду... Отрадное чувство освобождающей беспредметности привело меня в "пустыню", где действительно только ощущение... С точки зрения супрематиста, явления предметной природы ничего не значат; существенно чувство как та-

ковое, совершенно независимо от обстановки, в которой оно было вызвано»[7].

Нефигуративное искусство по крайней мере полностью избавляет нас от уродства и тупости в облике человека, заполонивших современную живопись: оно попросту отделывается от человеческой фигуры. И оно по крайней мере – в лице его лучших представителей – имеет понятие о красоте ритма и гармонии и о наслаждении зрения, проникнутого интеллектом. Я знаю, что абстрактное искусство предстает во множестве контрастирующих форм и что порой оно заражено животным неистовством и агрессивной озлобленностью, о которых я говорил выше. Как бы то ни было, я признателен Мондриану и Кандинскому за их продуманное стремление к совершенному и покойному равновесию. Абстрактное искусство способно доставить нам элемент созерцания и душевное отдохновение – правда, только покидая область человеческого, или вообще живого, или даже область экзистенциальной реальности бытия и являя нашим глазам, по властному наитию некоего платонического идеала, безмятежный покой геометрических поверхностей, конструкций из металлической нити или работ из дерева.

4. Однако теория строится в действительности на ложных посылках, и этот поиск нового решения – столь бескорыстный и ревностный в своих истоках – заключает в себе глубокую иллюзию. Кратчайший путь оказался тупиком.

Художники-абстракционисты правы, говоря нам, что они не «противопоставляют себя природе»[8] и не порывают связь с природой, – в том смысле, что они используют и комбинируют первичные элементы и разнообразные чистые единицы или сенсорные детерминанты, отобранные и извлеченные ими из природы; а также в том смысле, что законы динамического равновесия, законы соответствия пропорций, законы оптики, психофизические законы, затрагивающие их более всего, имеют основание в природе; и даже в том смысле, что спонтанное излияние произвольных форм на бумаге или на полотне зависит у них от определенной природы, каковой является их собственная субъективная природа[9]. Но дело не в этом. Суть проблемы в том, что нерепрезентативная живопись порывает с природой как экзистенциальным целым, отвращается от Вещей и от постижения Вещей и не прозревает во внутренние глубины мира Природы, видимого телесного Бытия.

И если верно, что творческая субъективность пробуждается для себя самой, только пробуждаясь одновременно и для Вещей, в едином процессе поэтического познания; если свободное творческое начало духа актуализируется главным образом через поэтическую

интуицию; если поэтическая интуиция есть не что иное, как одновременное схватывание Вещей и творческого *Я* благодаря сопринадлежности и интенциональной эмоции, – тогда надо признать, что, порывая с экзистенциальным миром Природы, с Вещами и постижением Вещей, нерепрезентативное искусство лишает себя возможности осуществить свои любовно вынашиваемые замыслы и достичь тех самых целей, ради которых оно явилось на свет. Отрешенное от таинства всеобъемлющей реальности, смутно угадываемой в некоторых ее запредельных явлениям аспектах, – иначе говоря, отрешенное от поэтической интуиции, – всякое усилие свободно выразить свободное творческое начало духа и раскрыть глубины творческой субъективности обречено на медленное угасание. Никакие порывы и усилия поэзии не могут воспрепятствовать нерепрезентативному искусству, вместо того чтобы все более решительно устремляться к беспредельной широте прекрасного, неуклонно стремиться к самой узкой форме красоты – безмолвной, почти неспособной вызвать отклик, красоте в высшей степени уравновешенных предметов, созданных механическими искусствами. Без поэтической интуиции немыслимо действие творческого начала духа. Без поэтической интуиции невозможны живопись и скульптура. Главной ошибкой абстрактного искусства было то, что, отвергая в угоду умозрительной системе экзистенциальный мир вещей, оно – мимовольно – отвергло поэтическую интуицию.

В приведенной выше цитате из Малевича есть любопытная фраза. «Явления предметной природы, – утверждает он, – сами по себе ничего не значат; существенно чувство как таковое, совершенно независимо от обстановки, в которой оно было вызвано». Художник не увидел, что посредством «чувства» интеллект смутно улавливает значения, которыми преизобилуют Вещи, и что значения эти сообщаются внимательному глазу явлениями предметной природы. Чувство оставалось для него чувством чисто субъективным, не возвышенным до уровня духовной интенциональности. Оно было отделено от бесконечной полноты значения, которой обладает экзистенциальный мир Природы.

Мне не хотелось бы самому быть слишком схематичным. Поэзия способна проникнуть куда угодно. Я не отрицаю того, что и в строго нерепрезентативной живописи есть еще возможности для поэзии. Даже когда художник закрывает глаза на вещи, он все-таки их видел, душа его неосознанно наполнена формами универсума. Поэтому, как бы ни отворачивался живописец от экзистенциального мира вещей, неосознанное присутствие этого мира в тайных уголках его сердца может оказаться достаточным, чтобы какому-то субъективному чувству, безотносительно к ка-

кой-либо конкретной вещи, передалась духовная устремленность поэтической интуиции. Вполне возможно, что художник, повинующийся лишь своему чисто субъективному (во всяком случае, по видимости) чувству или же свободному порыву бессознательного (неразличенно автоматического и духовного), начертает, независимо от какого бы то ни было представления, линии и формы, преисполненные красоты и поэзии – так сказать, мелодические, способные дойти до сердца подобно музыке. С моей точки зрения, такие возможности остаются исключительными – и в конечном счете весьма ограниченными; исходя из этого нельзя развить какую-то особенную форму искусства, не уводя живопись все дальше и дальше от самых истоков поэтической интуиции и творческой эмоции.

В общем и целом абстрактное искусство, рассматриваемое как система, находится в одинаковом положении с идеалистической философией. Они сами себя изолировали. Психофизические законы, которые представляют такой интерес для нерепрезентативной живописи и которые имеют отношение к самым сложным, тонким и неуловимым воздействиям, производимым на чувство элементарными сенсорными стимулами, связанными друг с другом и со средой, не могут быть познаны по отдельности и применены априорно, как к тому стремится абстрактное искусство. Художники познают их только по их конкретным реальным воздействиям, и только в самих Вещах, которые надо явить в произведении, и непременно через творческий опыт, обращенный к экзистенциальному миру Природы.

Неудивительно, что, отвратившись от трудной задачи – постигать все более глубоко и все яснее выражать запредельные явлениям аспекты Вещей, – абстрактное искусство со временем стало восприниматься растущей толпой его поборников как простое средство отделаться от поэтической интуиции. В сущности, оно неизбежно должно было прийти к новому роду академизма. Наконец-то можно, не ломая голову, писать по шаблону. Вновь проснувшаяся жадность до рецептов и формул избавляет людей от самоотречения и от испытаний, сопряженных с поэтическим творчеством. Потому нам и показывают сейчас на выставках, в иллюстрированных журналах и в музеях современного искусства – вместе с чрезвычайно редкими произведениями, подлинная поэзия которых воскрешает в памяти поэзию первооткрывателей, и наряду с изделиями и изобретениями, приемлемыми в области чисто декоративной живописи, – пестрое множество всяких извилин, паутинных сетей, амебообразных или нитевидных слизистых масс; все это предназначено выразить оригинальность творческого *Я* в картинах, до такой степени безличных, что они едва

различимы между собой. Волей-неволей все торопятся внести свою лепту, подгоняемые благородным железным стрекалом подражания, моды и запросов торговцев картинами.

5. Играть гаммы не значит давать концерт. Как упражнение или эксперимент нерепрезентативная живопись, я думаю, обладает неоспоримым достоинством. Она расковывает воображение, открывает глазам живописца мир неожиданных возможностей, необычных взаимных отношений, соответствий, ритмов и равновесий; она позволяет ему успешнее распорядиться своими начальными средствами выражения; и, в довершение всего, предоставляя художнику полную свободу, она помогает ему оценить самого себя, через выявление его собственных, индивидуальных ресурсов изобретательности как чутко реагирующего инструмента. Все это, однако, относится к технике, а не к поэзии или, в лучшем случае, делает технику более гибкой и более приспособленной для поэзии. С этой точки зрения развитие современной живописи, пожалуй, сделало практику абстрактного искусства необходимой как момент самообразования художника. И с точки зрения общей эволюции живописи это тоже, и по тем же причинам, возможно, был необходимый момент. Но, учитывая реальную жизнь искусства и прогресс, достигнутый в творчестве и самосознании за последние сто лет, распространение нерепрезентативного искусства вряд ли можно рассматривать как шаг вперед. Само по себе оно характеризует скорее период стагнации или регресса.

Следует помнить и другое. В том, что сегодня обычно вносится в каталоги под рубрикой «абстрактное искусство», есть направления, которые в действительности отходят от абстрактного искусства. Когда художник – вопреки теории – на самом деле обращен к экзистенциальному миру Природы и движим поэтической интуицией, но использует для самовыражения абстрактные, или нерепрезентативные, формы, то формы эти не являются в действительности чисто абстрактными, или нерепрезентативными. Они переносят на полотно, они *представляют* – хотя бы и в самом отвлеченном и дематериализованном виде – тот или иной жизненный элемент: ритм, контраст, контур, подмеченный в природе и достаточный для того, чтобы внушить мысль о какой-то естественной видимости вместе с ее значением, даже если, обратив живое внимание на эту видимость, полную смысла, вы не способны распознать Вещь, которой она принадлежит. Как бы ни были сконцентрированы и упрощены естественные видимости, они присутствуют в произведении. А благодаря им присутствует и экзистенциальный мир Природы – с той особенной внутренней глубиной и теми особенными значениями, которые

познание через соприродность и интенциональная эмоция открыли художнику одновременно с его собственной субъективностью. Посредством форм, еще обедненных и полунемых, но реально происходящих от Природы, произведение выражает не чисто субъективное чувство, символизируемое согласно требованиям психофизических законов, но, вместе с интуитивным чувством, какой-то едва уловимый аспект реальности зримого мира. Подобная живопись, как мне кажется, характерная для творчества некоторых современных художников, числящихся пока еще в абстракционистах[10], – искусство, в действительности не более абстрактное, нежели кубизм.

Можем ли мы надеяться, что развитие в этом новом направлении даст положительные результаты и наконец освободит современную живопись от академизма нерепрезентативной системы? Вне всякого сомнения, спонтанный процесс, постепенно вовлекающий Природу во внутреннюю логику исканий абстракционизма, представлял бы больший интерес, чем тот компромисс, достигаемый путем внешнего смешения фрагментов смутных естественных форм с нефигуративными формулами, который тоже можно повсеместно наблюдать в наши дни.

Естественные видимости и творческая интуиция

6. Как бы то ни было, истина в том, что творческая интуиция всегда была и будет основным фактором подлинного обновления. Спасение искусства только в творческой интуиции.

Большим заблуждением было ставить инструментальное и второстепенное выше главного и первичного и искать выход в открытии новых внешних приемов и в новых технических революциях, вместо того чтобы сначала вернуться к творческому источнику, что заключало бы в себе риск, но также и возможность найти верное решение. Другим заблуждением, связанным с первым, было представлять себе движение вперед исключительно в виде бегства от натурализма, как будто достаточно максимально отдалиться от какого-то заблуждения, чтобы достичь истины. Ошибка была в том, что ставили целью *освободиться от* чего-то – сначала от заблуждения: рабской имитации, или копирования, естественных видимостей, а затем и от экзистенциального мира самой Природы, и от какого бы то ни было отображения естественных видимостей, – тогда как надо было ставить целью освободиться *для* того, чтобы все более успешно открывать в произведении вместе и Вещи и художническое *Я*, и *для* того, чтобы, повинуясь творческим силам, неукоснительно следовать все более и более глубокой поэтической интуиции.

Каждый должен быть готов в конце концов оказаться в пустыне. Но только не надо смешивать пустыню эмоции и чувства, отрешенного от природы, с пустыней, где человеческий дух борется с Ангелом.

По правде сказать, стоило бы вернуться к старому вопросу о подражании (хотя само это слово безнадежно ошибочно). Ясно, что подражание в смысле простого копирования естественных видимостей вплоть до того, чтобы изображение обманывало глаз и принималось за вещь, – понятие одиозное, противоречащее самой природе искусства[11]. Но Аристотель никогда не придерживался подобного понятия. Говоря о подражании, он подразумевал, что радость созерцания (или красота) будет тем большей, чем больше интуитивного знания передает созерцаемый предмет: в искусстве и поэзии предмет есть одновременно и знак – позволяющий интуитивно познать некоторую запредельную явлениям реальность. Разве танец не подражание нравам?[12] То, что «имитируется», или делается зримым, – не естественные видимости, а потаенная, неявленная реальность, угадываемая сквозь естественные видимости. Так и св. Фома утверждал, что искусство подражает природе *в ее деятельности*[13], – оно подражает не природным видимостям, а путям, какими действует сама природа. Чтобы создать свое произведение в линиях и красках, художник подражает природе, как подражал бы другому художнику. Он не копирует природу как некий предмет – он похищает у природы, он извлекает из своего наблюдения природы и своего молчаливого согласия с нею средства созидания, благодаря которым природа располагает свои собственные сырые материалы – форму, краску, свет – так, чтобы запечатлеть в нашем глазу и в нашем духе эмоцию красоты. В сущности, это особый тип подражания, состоящий в том, чтобы самому учиться у скрытного и ревнивого мастера: не столько подражание, сколько заимствование. При этом выпытываются такие секреты, как секрет пламенеобразной формы, открытый Микеланджело[14], или секрет основополагающей неправильности, открытый Ренуаром[15], или раскрытый Сезанном секрет цилиндрического, сферического либо конического строения[16]. Однажды после зимней прогулки Руо сказал мне, что он сейчас только понял, глядя на сияющие под солнцем снежные поля, как надо писать весенние деревья в белом цвету. Именно такое, подлинное, понятие «подражания» служит основой и оправданием для самой смелой транспозиции, преобразования, деформации или пересоздания естественных видимостей, постольку, поскольку все это – способы, позволяющие интуитивно являть в произведении схваченную художником запредельную реальность.

Но тем не менее это истинное понятие подражания, правильно истолкованное, означает, что человеческое искусство подчинено необходимости: во-первых, в отношении неявленной реальности, которую надо «имитировать» или интуитивно являть; во-вторых, в отношении самих естественных видимостей, которые следует использовать *инструментально* (или как средства, находящиеся в распоряжении искусства и, стало быть, транспонируемые и пересоздаваемые с определенной целью), – потому что без посредствования естественных видимостей, становящихся таким образом присутствующими или «представленными», явление искомой реальности не может быть *интуитивным*, иными словами, произведение не отвечает сущности искусства. Как я уже отмечал[17], именно через посредство естественных видимостей вещи открывают интуиции художника некоторые из своих скрытых значений; и также через посредство естественных видимостей – неизбежно пересозданных и, может быть, радикально – одно и то же скрытое значение может быть интуитивно открыто в произведении и через произведение. Понимаемый в этом правильном философском смысле, закон «подражания» (при всей неверности этого неудачного слова), закон транспозиции или вос-произведения, непреложен.

7. Когда современное искусство требует все большей и большей свободы по отношению к естественным видимостям, оно повинуется внутренней необходимости роста, ставшей еще более насущной с обретением самосознания: искусство не должно быть свободно *от* какого бы то ни было отображения естественных видимостей – оно должно быть свободно *в* самом этом отображении, и свободно *для* того, чтобы транспонировать и пересоздавать естественные видимости по своему усмотрению, при условии что в результате такого пересоздания произведение интуитивно явит, или откроет, запредельную реальность, угаданную в экзистенциальном мире Вещей. В абстрактной живописи это условие никогда не бывает выполненным до конца.

Современная живопись преодолеет свои трудности, когда осознает, что единственный путь к эффективной транспозиции, деформации, пересозданию или преобразованию естественных видимостей проходит через поэтическую интуицию. Поэтическая интуиция творит из естественных видимостей что угодно. Она завладевает ими и вовлекает в свою собственную внутреннюю музыку. В процессе своего развертывания в произведение она отделяет их от их материального существования в природе и делает созвучными себе самой. И тогда уже естественные формы подвергаются искажению и транспозиции, преобразуются и пересоздаются не в порядке технического трюка разложения форм,

а вследствие внутреннего усилия оживляемых творческой эмоцией естественных форм выйти за свои пределы, чтобы изъявить больше того, что́ они есть, и сложиться в песнь, исполненную смысла и значения[18].

В силу поэтической интуиции, охватывающей все произведение как целостный организм и предъявляющей ему требования относительно единого объективного выражения, каждая форма воспринимается и определяется во взаимосвязи со всеми другими, и картина развертывает свою гармоническую полноту во всем внутреннем пространстве, принадлежащем ей как самодостаточной единице[19].

Это внутреннее *число* произведения отвечает настоятельной необходимости, прекрасно известной старым мастерам, – кубизм и абстрактная живопись всего только вновь перенесли на нее акцент. Я считаю, что истинной новизны больше в том особом элементе, который обнаруживают современные искания и который имеет прямое отношение к поэтическому смыслу. Современное искусство, как мне кажется, чрезвычайно ясно сознает важность *метафорического содержания*, естественно порождаемого поэтической интуицией, или, иными словами, важность влияния того «озаряющего образа» – формы, предмета, проблеска, частицы какого-то другого мира, внезапно возникающих прямо перед глазами, – благодаря которому интуитивная значимость произведения, так сказать, беспредельно возрастает. Отмечаю этот факт мимоходом – природу озаряющего образа я попытаюсь исследовать дальше, на материале поэзии[20]. В том, что современная живопись овладела этим признанным достоянием поэтов, – одно из ее подлинных достижений.

В действительности живопись сегодня вовсе не в тупике. Пути открыты, есть кое-какие ориентиры, связанные именно с теми пунктами, которые я рассмотрел. Если бы мне предложили привести несколько имен, я назвал бы представителей романского искусства, Иеронима Босха, Тинторетто, Эль Греко, Пиранези, Жоржа Латура, Клода Лоррена и Гойю в прошлом; а в наши дни – Сезанна, Руо, Брака, Шагала, упомянул бы о том, что есть лучшего и наиболее жизнеспособного у Пикассо, и о некоторых находках художников-сюрреалистов.

При этом я, конечно же, не ставлю своей задачей указать конкретный выход; я хочу лишь напомнить об одной направляющей идее, которая помогает найти выход, – идее, на мой взгляд получившей значимые подтверждения своей освободительной силы. Всякий большой художник заграждает дорогу, открытую им самим, и, так сказать, исчерпывает предоставляемые ею возможности. Разумеется, искусство никогда не требовало идти по следам

этих мастеров; цель в другом – изучать их с такой любовью, чтобы стать свободными от их влияния, и питать себя их опытами и их внутренним огнем с таким смирением, но вместе и с таким упорством, чтобы открывать новые направления, нисколько о том не помышляя.

Невзирая на нынешнее состояние нашей цивилизации, столь неблагоприятное для творческой свободы, всегда будут художники, у которых достанет силы обратиться к внутренним источникам и отдаться во власть маленького полупрозрачного облачка поэтической интуиции. Они сумеют выйти – скорее действуя, чем размышляя, – из различных затруднений, проанализированных в этой главе, и забыть свое «я» при самом пробуждении творческой субъективности. Для художника, как и для поэта, нет иного способа вновь обрести внутреннее единство, обращаясь всем своим существом к цели превыше цели и, быть может, получая таким образом еще и новую возможность общения с людьми, своими братьями, в сегодняшнем мире, больном от подавленного, оставшегося неудовлетворенным стремления к единству, красоте и поэзии.

Примечания

[1] New Thresholds, New Anatomies. (Заимствовано из стихотворения Харта Крейна «The Wine Menagerie», в «White Buildings».)

[2] «Лицо – это вершина искусства», – говорил Сезанн (*А. Воллар.* Сезанн. Л., 1934, с. 101).

«Надо полагать, было невозможно оберегать одновременно и красоту форм, и поэзию, и новшества. Не здесь ли академизм в первую очередь предрекал запустение? Деформации подверглись в особенности черты человеческого тела и лица. Пейзаж, не подчиненный столь строгим канонам, избежал этой необходимости, которая, без сомнения, временна и характеризует определенную эпоху. Во всяком случае, сегодня нет пейзажей прекраснее тех, что созданы Руо...» (*Raïssa Maritain.* Les Grandes Amitiés. Paris, D.D.B., 10e éd., 1965, p. 171–172).

«Фигуры, которые я делаю, почти всегда кажутся мне самому отвратительными; посторонним – и подавно» (*В. Ван Гог.* Письма, 1966, с. 542).

[3] *Платон.* Гиппий больший, 289 а (Дильс, фрагмент 82). Пер. А.В. Лебедева (Фрагменты ранних греческих философов, ч. 1. М., 1989, с. 242).

[4] На сегодняшний день Северини – один из самых энергичных новаторов в области религиозного искусства и наш крупнейший мастер мозаики и фрески. В очерке о нем, написанном в 1930 г. (Paris, Gallimard; воспроизведен в кн.: Frontières de la Poésie. Paris, Rouart, 1935), я отмечал, что внешне самые смелые современные изыскания, требующие формального очищения, особенно приближают искусство к религиозному служению. Отдаляет же их от такого служения дух, которым они насыщены. Необходимо основательное очищение, внутреннее обновление этого духа, – что неизбежно сопряжено с муками и от чего отказывается большинство художников. Сансаль и Ла-Рош[2*] показывают нам победу художника, который познал современные устремления и открытия и никогда от них не отрекался и который благодаря исключительной самоуглубленности сделался в то же время властелином своей души». В течение долгих лет упорного труда влияние Северини

постоянно росло. Выполненная им большая мозаика церкви св. Петра во Фрибуре – шедевр современного религиозного искусства.

По поводу религиозного искусства я хотел бы высказать, сколь многим мы обязаны Морису Дени (как живописцу и теоретику) и Александру Сенгриа. Хотелось бы также отметить особую роль Андре Жирара[3*] в современном творческом поиске. Художник в необычайной степени соединяет знание и вдохновение, вкупе с удивительным богатством воображения и многокрасочностью палитры. Очень большой интерес представляют, на мой взгляд, технические изыскания Андре Жирара в последние годы, позволившие ему писать прямо на кинопленке длинные серии миниатюрных картин, проецируемых на телеэкран, – как когда-то развертывались (только не так быстро!) китайские живописные свитки.

[5] Марсель Дюшан – младший из трех братьев Вийонов[4*]. Последняя заметка о нем, написанная Катериной Ку (Kuh), помещена в каталоге выставки коллекции Аренсбергов в чикагском Художественном институте в 1949 г.

[6] Если не считать периодической работы над фильмами совместно с Хансом Рихтером[6*]. [«В настоящее время»: «Творческая интуиция...» была написана в 1952–1953 гг.]

[7] *Kazimir Malevitsch.* Die gegenstandlose Welt. München, Bauhausbücher, 1927. Цит. по: Artists on Art, p. 452–453[7*]. В 1913 г. Малевич выставил в Москве картину, изображающую черный квадрат на белом фоне.

Сравним это высказывание Малевича с заявлением Мондриана: «Новое искусство продолжает и венчает собой искусство прошлого в том смысле, что новая живопись, используя "нейтральные" или всеобщие формы, выражает себя только через соотношения линии и цвета. Если в искусстве прошлого эти соотношения скрыты особенностью формы, то в новом искусстве благодаря нейтральности или всеобщности формы они выступают наружу. Поскольку, приближаясь к состоянию всеобщности, формы становятся все более нейтральными, неопластицизм использует одну-единственную нейтральную форму, прямоугольную фигуру, в различных измерениях. Как только эта форма полностью уничтожает себя в композиции из-за отсутствия контрастирующих форм, полностью выявляются линия и цвет» (ibid., p. 427).

В очерке «Введение в абстракцию» (Introduction to Abstract. – Art News, November 1950) Томас Б. Гесс (Hess) замечает, что в наши дни некоторые американские художники, например Ротко[8*], «как и Мондриан, не желающие вызывать воспоминания о природе», пытаются достичь «"переживания беспредметности", которое пионер абстракции Малевич рассматривал как высшее ощущение в искусстве»; они совершают «по отношению к цвету то же, что кубисты совершили по отношению к форме» и пытаются таким образом «перенести на полотно самые глубокие свои эмоции» (p. 158).

У Кандинского, крупнейшего, на мой взгляд, представителя беспредметного искусства (сочетающего в своих воззрениях определенную разновидность платонического идеализма и специфический спиритуализм г-жи Блаватской), абстрактная живопись означает своеобразную попытку бесплотно воздействовать непосредственно на человеческую душу через формы, которые должны быть выработаны единственно лишь в соответствии с «принципом внутренней необходимости». Поэтому он «с завистью» смотрел на музыку как «наименее материальное из всех искусств» и надеялся «найти те же средства <выражения> в собственном искусстве». «...Ясно, что выбор предмета – дополнительно звучащий элемент в гармонии форм – должен основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе». «Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище и притом примитивнее его звучание. Итак, в композиции, где телесное более или менее излишне, можно также более или менее пренебречь этим телесным и заменить его чисто абстрактным или полностью переведенными в абстрактное телесными формами. В каждом случае такого перевода или такого внесения в композицию чисто абстрактной формы единственным судьей, руководителем и мерилом

должно быть чувство». Для Кандинского чувство, хотя и чисто субъективное, в том смысле что оно не зависит от зримого мира и не становится интенциональным, т. е. не обнаруживает запредельные явлениям смыслы этого зримого мира, все же обладает идеальным объективным значением как средство проникновения в духовный мир вечной истины, объемлемой искусством. И, следовательно, хотя «художник может пользоваться для выражения любой формой» и хотя «выражение личности» есть один из «трех мистических элементов искусства», выражение личности должно постепенно утратить свою значимость и самоустраниться перед конечной целью, состоящей в том, чтобы достичь «элемента чисто и вечно художественного, который... не знает ни пространства, ни времени». «Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто и вечно художественного от элементов личности и стиля времени» (*В.В. Кандинский.* О духовном в искусстве. New York, 1967, с. 54, 55, 64, 77, 81–83, 85. Пер. с немецкого А. Лисовского, пересмотренный Н.Н. Кандинской и Е.В. Жиглевич)[9*].

[8] Мондриан, 1937 г. – «Artists on Art», p. 428.

[9] Озанфан[10*] часто подчеркивает в связи с этим, что в бессознательных стремлениях человеческой природы наличествуют «предформы»; так он обозначает предсуществующую «форму определенной потребности» (что служит, я полагаю, просто другим названием соприродности с логосом или внутренней соразмерности, присущей нашему духу и чувствам).

[10] Я мог бы назвать здесь Теодора Бренсона, Клиффорда Стилла или Артура Освера. Но продукция американской живописи так изобильна, что трудно выбрать какие-то имена. Строго нерепрезентативное течение все еще остается очень сильным, однако некоторые художники ищут свой путь в полуабстракции. Многие другие – и это для нас в данном случае интереснее – освободились от нерепрезентативной системы, но по-прежнему близки к современному абстракционизму и обязаны ему либо твердым геометрическим основанием (как, например, Рэндалл Томпсон или Ламар Додд), либо особенно утонченной и воздушной поэзией (как Уильям Палмер, Лайонел Файнингер или Говард Кук). Разительный контраст с абстрактной живописью составляет годами осуществляемая Эдвином Дикинсоном в русле американской романтической традиции попытка личностного переосмысления природы, отвечающая, на мой взгляд, знаменательной тенденции нашей эпохи. [Если я ничего не сказал о французских художниках-абстракционистах, чей вклад был немалым, то лишь потому, что, не живя во Франции в этот период, я знакомился с их творчеством только по отдельным фотоснимкам, публикуемым в различных изданиях.]

[11] Леонардо да Винчи, однако ж, не стеснялся в своей апологии живописи прибегать к такого рода аргументам: «Случалось, что, увидев изображенного на картине отца семейства, внуки, еще не вышедшие из младенческого возраста, принимались ласкать его; домашние собака и кошка тоже ластились к портрету, – чудесное это было зрелище». «Однажды я видел портрет, обманывавший собаку сходством с хозяином, так что животное при виде этой картины проявляло бурную радость. Приходилось мне тоже наблюдать, как собаки лаяли и пробовали укусить своих сородичей на картине; и как обезьяна гримасничала перед написанной красками обезьяной; и как ласточки подлетали к решеткам, изображенным на окнах зданий, и пытались на них опуститься» (*L. de Vinci.* Textes choisis, publ. par Péladan, § 357, 362).

[12] *Аристотель.* Поэтика, гл. 1, 1447 a 28: плясуны «изобразительными ритмами достигают подражания характерам, и страстям, и действиям» (пер. М.Л. Гаспарова).

[13] См. гл. III, прим. 1. – Эта максима очень близка восточному мышлению. «Для мыслителя Востока, как и для св. Фомы, ars imitatur naturam in sua operatione» (*Ananda K. Coomaraswamy.* The Transformation of Nature in Art. Cambridge, Harvard University Press, 1934, p. 15).

[14] См. гл. I, прим. 13.

[15] См. гл. III, прим. 1.

[16] См. гл. IV, прим. 39. – Сезанн писал: «Чтобы совершенствоваться в исполнении, нет ничего лучше, чем природа, глаз воспитывается на ней. Смотря и работая, он становится сосредоточеннее. Я хочу сказать, что в апельсине, яблоке, шаре, голове всегда есть самая выпуклая точка и, несмотря на сильнейшие воздействия тени, и света, и красочных ощущений, эта точка ближе всего к нашему глазу; края предметов уходят к точке схода, расположенной на нашем горизонте» (Письмо Эмилю Бернару, 25 июля 1904 г. – *П. Сезанн.* Переписка. Воспоминания современников, с. 119).

[17] См. выше с. 203–204.

[18] Одно замечание Джерома Меллквиста (Mellquist) по поводу Марина в его книге «The Emergence of an American Art» (New York, Scribner, 1942), мне кажется, будет здесь как нельзя более кстати: «И снова, – говорит он, – как отметили некоторые критики, Марин показал свой удивительный дар извлекать из самой атмосферы знаки и символы, позволяющие ему, благодаря стенографической манере письма, как бы синтезировать сущность изображаемого места. Вероятно, этому его научил прежде всего опыт гравера. Но здесь и во всех произведениях, созданных им после первого знакомства с кубистами, это стало своеобразной каллиграфической записью, которая вмещает природу в наиболее компактную и "переносну́ю" форму. Здесь есть эквиваленты форм и образов природы, и каждый из них наподобие иероглифа напоминает нам о ее неизменных и непреложных реальностях».

[19] О гармоническом числе, или распространении, см. ниже, гл. IX, с. 350–351 и прим. 38.

[20] См. ниже, гл. VIII, § 12. Что касается живописи, то здесь, по моему мнению, величайшим мастером «озаряющего образа» в наше время является Шагал. Следовало бы также упомянуть в этой связи некоторые из ранних полотен Кирико.

Примечания переводчика

[1*] Термин apparences можно перевести и словом «явления», но в данном словосочетании это последнее двусмысленно и может восприниматься неверно – как «явления природы» (т. е. то, что *происходит* в природе), тогда как Маритен подразумевает под *естественными видимостями* то, что непосредственно явлено глазу.

[2*] В этих швейцарских городах находятся расписанные Северини церкви.

[3*] *Александр Сенгриа* (Cingria) (1879–1945) – швейцарский живописец и витражист, активно участвовавший в обновлении религиозного искусства.

Андре Жирар (Girard) (1901–1968) – французский художник, ученик Руо. С 1945 г. жил в США.

[4*] *Марсель Дюшан* (Duchamp) (1887–1968) – французский художник, в 1915 г. эмигрировавший в США. Одна из самых ярких фигур в модернистском искусстве. Дюшан занимает видное место в истории кубизма, орфизма, дадаизма, сюрреализма; его смелые и нередко скандальные работы оказали непосредственное влияние на формирование поп-арта. Художника отличает решительный разрыв с традиционными формами искусства, поиски новых, самых разнообразных, изобразительных средств. Свою художническую деятельность Дюшан закончил в 1923 г.

Старшие братья М. Дюшана – художник Жак Вийон (Villon) (1875–1963) и скульптор Ремон Дюшан-Вийон (1876–1918).

[5*] В 1950 г. в Париже вышла книга Мишеля Карружа «Холостые машины» (*M. Carrouges.* Les machines célibataires), посвященная литературным текстам и художественному творчеству М. Дюшана. Название книги совпадает с названием нижней части панно Дюшана «La Mariée mise à nu par ses célibataires, même» (1915–1923), что можно перевести приблизительно так: «Новобрачная, раздеваемая холостяками». Эта выполненная в оригинальной технике работа на стекле (известная также под названием «Большое Стекло») является изобличающе «механистическим»

изображением эротического начала в человеке. В то же время в символике некоторых произведений Дюшана отражено представление об андрогинах, заимствованное из древнейших мифологий.

[6*] *Ханс Рихтер* (Richter) (1888–1976) – немецкий художник и кинематографист; с 1941 г. жил и работал в США. Убежденный сторонник авангардизма; писал в духе экспрессионизма и дадаизма, затем увлекся абстрактной живописью. Автор ряда модернистских фильмов.

[7*] Книга К. Малевича «Мир как беспредметность» была написана на русском языке и переведена на немецкий язык А. фон Ризеном. II часть книги («Супрематизм»), откуда взята помещенная Маритеном выдержка, написана Малевичем во время пребывания в Германии специально для мюнхенского издания.

В настоящее время опубликована и русская рукопись (*Д. Сарабьянов, А. Шацких.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993; *К.С. Малевич.* Собр. соч. в 5-ти т., т. 2. М., 1998). При подготовке немецкого издания русский текст подвергся основательной переработке. Так как Маритен воспользовался английским переводом, сделанным с мюнхенского издания, мы даем цитаты в переводе с немецкого. Приведем места из рукописи, соответствующие первой и второй фразам цитаты:

«И может быть, в том виде Искусства, который я называю супрематическим, Искусство пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, которые впоследствии превратились в скорлупу раковины, за которой не видно самого существа»; «...Чувство легкости тянуло меня и довело до полной пустыни, которая стала без-образной, но только ощущением, и это стало содержанием моим» (Собр. соч. в 5-ти т., т. 2, с. 107, 106).

[8*] *Марк Ротко* (Rothko) (1903–1970) – американский художник (эмигрировал из России в США в 1913 г.); работал в абстрактно-экспрессионистском стиле.

[9*] Эта книга В. Кандинского написана и впервые издана на немецком языке: *W. Kandinsky.* Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. München, 1912 (фактически вышла в декабре 1911 г.). Тогда же, в декабре 1911 г., она была представлена на русском языке в виде доклада на Всероссийском съезде художников (за отсутствием автора прочитанного другим лицом). Текст доклада включен в «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – январь 1912 г.», т. 1. Приводим одну из цитат по тексту доклада: «Чем обнаженнее лежит абстрактное формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или менее излишне, совершенно возможно в большей или меньшей степени без телесного обойтись и заменить его или чисто абстрактными или телесными формами, но совершенно переложенными в абстрактные. В каждом случае этого переложения или этого вкомпонования чисто абстрактной формы должно быть единственным судьей, указателем, весовщиком чувство» (*В.В. Кандинский.* О духовном в искусстве (живопись). Л., 1990, с. 35).

[10*] *Амеде Озанфан* (Ozenfant) (1886–1966) – французский художник. В 1918 г. вместе с Ш.Э. Жаннере (Ле Корбюзье) разработал теорию пуризма и опубликовал соответствующий манифест, где кубисты (хотя им и отдавалось должное) обвинялись в «декоративных» уклонениях и проповедовалось более строгое и более рациональное искусство, лишенное всякого избыточного элемента. В своих работах Озанфан исходит из внешней реальности, но устраняет детали, схематично изображает предметные формы, пользуется чистыми цветами. Занятия живописью художник сочетал с активной педагогической деятельностью.

Глава VII
Поэтический опыт и поэтический смысл

Магия и поэтическое познание

1. В одной из предыдущих глав я сослался на высказывание Рембо «*Я* – это другой». Интересно, что Лотреамон сказал прямо противоположное: «Если я существую, то *я – не другой*». В промежутке между этими утверждениями двух поэтов, двух признанных провозвестников современной французской поэзии, лежит целая философия.

Я знаю, что в действительности эти два утверждения, взятые в том конкретном смысле, какой вкладывали в них сами Рембо и Лотреамон, не настолько противоречат друг другу, как нам кажется. Потому что, говоря «Я – это другой», Рембо открывал себя особого рода превращению своего существа, наполняемого и захватываемого *всем сущим*, всеми обретающимися в мире таинственными силами, самой anima mundi. Лотреамон же, говоря: «Если я существую, то я – не другой», замыкался в себе самом, препятствуя вторжению Другого – Бога, которого он почитал своим врагом[1]. Но жажда магического превращения и отвержение трансценденции вполне совместимы.

Однако я хотел бы очень бегло охарактеризовать эти два утверждения *сами по себе*. «Если я существую, то я – не другой». Истолкуйте это на уровне Бытия, или онтологической реальности: вы получите принцип тождества, первый закон бытия.

«Я – это другой». Истолкуйте это на уровне познания, или применительно к универсуму Знания, и именно постольку, поскольку знание объективирует вещи в понятиях и достигает совершенного состояния в рациональной науке: вы получите первый закон познания, ибо в акте познания я отождествляю себя – духовно – с другим; сохраняя свое реальное тождество, я нематериально, или «интенционально», становлюсь другим как таковым, aliud in quantum aliud. Постигается один лишь объект, чудесным образом свободный от какой-либо примеси субъективного.

«Я – это другой». Истолкуйте это на уровне Поэзии и поэтического познания: вы получите первый закон поэтического познания, которое, поскольку оно есть познание, также означает нематериальное, или интенциональное, отождествление[2]; но здесь отождествление совершается благодаря поэтической интуиции, через посредство эмоции; и постигаемая вещь постигается вместе с субъективностью и через субъективность, и для того, чтобы раскрыть эту последнюю.

«Я – это другой». Истолкуйте это на уровне Бытия: только на бытийном уровне такое утверждение противоположно, причем диаметрально противоположно, другому утверждению – «Если я существую, то я – не другой». Оно означает теперь отождествление с другим в актуальной реальности и отождествление какой угодно вещи с любой другой при помощи знаков, их представляющих, – а это отличительные черты магии.

Различение этих трех уровней – уровня отвлеченного познания, поэзии и магии – весьма существенно. И, как мы видим, уровень поэзии является промежуточным между уровнем отвлеченного познания и уровнем магии. Поэтическое познание духовно и интенционально; как таковое оно не носит на себе следов магии в строгом смысле, в котором я употребляю это слово (т. е. в смысле магической деятельности), и не имеет ничего общего с каким-либо растворением *Я* в вещах, или с каким-либо недозволенным слиянием с ними, или с каким-либо притязанием распространить на них творческое могущество. Однако поэтическое познание предполагает особого рода вторжение вещей во мрак духовного предсознательного, у самого средоточия души, благодаря эмоции и аффективному единению, – вторжение, вследствие которого рождается поэтическая интуиция; и вещи постигаются поэзией как составляющие одно с *Я* (интенционально, но все же одно), как отзывающиеся в субъективности[3]. Кроме того, поэтическое познание, рассматриваемое в своих самых соприродных, подлинных и первичных требованиях, изъявляет себя через образы – или через понятия, не приведенные в состояние рациональной мысли, но облеченные в образы, так как они берутся здесь еще только рождающимися, выходящими из образов, точно Венера из морских вод. И мышление поэта, будучи направленным на поэтическое познание, в известной мере избегает солнечного света логоса и в известной мере причастно ночному мраку воображения, где принцип непротиворечия недействителен и вещи суть одновременно и они сами, и нечто другое, потому что присутствие их в знаке – как познаваемых через его посредство – принимается за реальное физическое присутствие[4]. Тем самым мышление поэта (по крайней мере его подсознательное мышление) несколько напоми-

нает ментальную активность первобытного человека и подход, свойственный магии в широком смысле этого слова (т. е. магическому мышлению, изучаемому этнологией).

От магии в широком смысле легко незаметно перейти к магии в строгом смысле слова, от интенционального, или духовного, единства – к материальному, или субстанциальному, единству. Я думаю, что поэзия способна устоять перед соблазном магии, только если она отречется от всякой воли к могуществу, даже – и прежде всего – в том, что касается заклинанья вдохновения[5], и если поэт останется верен сущностному бескорыстию поэтического творчества.

2. Поэзия в наше время тем более ощущает на себе притягательную силу магии, что рациональное знание, внедряемое в интеллект поэта нашей культурой, есть отвлеченное знание, которое отвергло мудрость ради математического анализа явлений и оттого сделало человеческий дух чуждым самому себе.

Подобное отвлеченное знание представляет поэту, вместо четко организованного универсума, в какой-то мере отвечающего стремлению разума к умопостигаемому бытию, беспорядочную картину сталкивающихся видимостей, в которой все законы разума, казалось бы, поставлены под сомнение, но которая позволяет науке добиваться баснословных успехов в материальной сфере. Таким образом, отвлеченное знание, поглощенное сегодня физико-математической наукой, без участия высшей мудрости может дать лишь какую-то видимость санкции – доставляемую псевдофилософским Weltanschauung[5*], как будто бы опирающимся на такое знание, – тому Иррациональному Чудесному, о котором грезит поэзия; оно может лишь подвергнуть мыслительный универсум современного поэта несколько большей опасности и усугубить для него соблазн магии[6].

Итак, я убежден, что поэзия, достигшая самосознания, способна вернуться к своему нормальному состоянию устойчивости и автономии в духовном универсуме, только если обольщению магии будет противодействовать притягательная сила рационального познания, восстановившего свою область во всем ее объеме и ясно сознающего свои собственные уровни видения, один из которых, чрезвычайно важный, но не единственный, – физико-математическая наука. Только притягательная сила того, что св. Августин называл ratio superior, – высшего разума, созерцающего вечное и приверженного ему, может сохранить душу поэта в определенном единстве и обеспечить свободу поэтического познания на его собственном уровне. Никогда поэзия не испытывала большей потребности в разуме и в подлинной человеческой мудрости – проявляемых в области отвлеченного знания, которое имеет отношение к поэту не как к поэту, а как к человеку и от

которого зависит мыслительный универсум, *предполагаемый* его поэтической активностью. И счастлив поэт, если он чувствует притягательность не только подлинной человеческой мудрости, но и подлинного созерцания.

Поэзия, Мистика, Метафизика

3. В дискуссиях об истинной природе поэзии, которые велись у французов перед Второй мировой войной, особенно большое внимание уделялось соотношению поэтического и мистического опыта. Анри Бремон высказал на этот счет кое-какие полуистины, Клодель – некоторые слишком очевидные истины. В конце концов в споре родилось мудрое решение. Поэтический и мистический опыт различны по природе: поэтический опыт относится к сотворенному миру и к бесчисленным загадочным взаимосвязям сущих между собою; мистический опыт относится к началу вещей в его непостижимом надмирном единстве. Темное знание через соприродность, характерное для поэтического опыта, достигается через посредство эмоции, потрясающей человеческие глубины субъективности; но еще более темное, более завершенное и более твердое знание через соприродность, составляющее особенность мистического опыта, достигается или (в естественном мистическом опыте) посредством чисто интеллектуального сосредоточения, создающего некую пустоту, благодаря которой неизъяснимо затрагивается *Я*, или же (в сверхъестественном мистическом опыте) посредством любви, делающей душу соприродной Богу, любви, обладающей превосходством и над эмоцией, и над человеческими глубинами субъективности. Поэтический опыт изначально устремлен к выражению, он увенчивается изреченным словом или созданным произведением; мистический опыт устремлен к безмолвию и увенчивается имманентным наслаждением Абсолютом[7].

Но, как бы ни различались они по своей природе, поэтический и мистический опыт возникают в непосредственной близости друг к другу, рождаются у самого средоточия души, в кипучих источниках допонятийной или сверхпонятийной жизненной энергии духа. И неудивительно, что они пересекаются и сообщаются друг с другом бесчисленными путями. Поэтический опыт естественно предрасполагает поэта и к созерцанию, и к смешению с этим опытом многого другого; мистический же опыт естественно располагает созерцателя к тому, чтобы любовь в безмолвии своем преизобиловала у него поэтическим выражением, – что дало нам произведения, принадлежащие либо к самым чудесным из когда-либо написанных, либо к наихудшим.

Поэзия — наша духовная пища. Но она не насыщает человека, а, наоборот, оставляет его еще более алчущим, и в этом ее величие.

Поэзия — это небеса рабочего разума. Это угадывание духовного в чувственных вещах, выражаемое опять-таки в чувственных вещах и в чувственном наслаждении. Метафизика — тоже погоня за духовным, но метафизика сопряжена с отвлеченным познанием, тогда как поэзия оживотворяет искусство. Метафизика улавливает духовное в идее, при помощи са́мого отвлеченного мышления; поэзия добирается до него во плоти, острием чувства, наточенным интеллектом. Метафизика наслаждается добытым лишь под кровом вечности, тогда как поэзия находит свои блага на всех путях странствований случайного и единичного. Реальнейшее, чем сама реальность, сверхреальное (я не оставлю это слово сюрреалистам), — сверхреальное, к которому они обе стремятся, метафизика должна постичь в природе вещей, тогда как поэзии достаточно соприкосновения с ним в каком-нибудь знаке. Метафизику влекут сущности и самый акт бытия, поэзия ловит всякий проблеск существования на своем пути, всякое отражение незримого мира.

Поэзия превосходит искусство

4. На протяжении всей этой книги я настойчиво повторял, что поэзия естественно связана с искусством, что она по сути своей обращена к искусству. Так же настойчиво я утверждал, что в самой своей творческой способности поэзия превосходит искусство. Если позволительно еще раз подчеркнуть превосходство поэзии, я скажу, что это следствие двух обстоятельств. Во-первых, поэзия по существу есть беспрепятственное проявление и актуализация свободного творческого начала духа, и, как я говорил в одной из предыдущих глав[7*], сама по себе, как таковая, она *не имеет объекта*; ибо красота не есть для нее ни объект, долженствующий быть созданным, ни объект познания, но только трансцендентальный коррелят и цель превыше всякой цели. В искусстве же, напротив, творческое начало духа не свободно, оно *связано* с созданием произведения, т. е. предмета, заключенного в каком-либо роде и какой-либо категории. Вступая в сферу продуктивной деятельности, поэтическая интуиция вступает в сферу искусства и связанной активности духа, однако она еще остается свободной, потому что она всегда повелевает и всегда является первым правилом искусства: не интуиция подчиняется правилам, а правила — интуиции.

Во-вторых, поэзия — это познание: познание, по существу своему ориентированное на выражение и продуктивную деятель-

ность, но не практическое познание в строгом смысле слова. Только отдаленно, через искусство, поэтическое познание соотносится с практикой. Истина для него – не сообразность с правильным, неизвращенным, стремлением, как для искусства или рассудительности, а сообразность с бытием (с бытием, постигаемым через эмоцию[8]). Поэтическое познание аналогически причастно созерцательному характеру философии, так как оно есть познание вещей изнутри, – хотя это познание на опыте, совершенно отличное от теоретического познания, неотъемлемого от науки и философии. И, таким образом, поскольку оно есть своего рода духовное приобщение к бытию, поэзия превосходит искусство, которое всецело вовлечено и погружено в практическое познание в строгом смысле слова, познание, существующее только ради созидания.

Именно по причине этого превосходства поэзия, как и Платонова mousikē, господствует над всеми искусствами, которые имеют дело с прекрасным, – над всеми искусствами в той мере, в какой ими движет (или в них прокрадывается) забота о красоте.

5. Тут можно сделать следующее замечание: поскольку деятельные начала души хотя и различны в своей сущности, но динамично включают друг друга и совместно действуют в конкретном существовании, поэзия, будучи неразрывно связана с искусством и обращена к художественной деятельности, все же некоторым образом – акцидентально – простирается за пределы области искусства. Тогда она попадает в такие сферы и в такое окружение, которые для нее не естественны, она живет в чужой стране и уже не свободна, но удерживается в повиновении. Я хочу сказать, что своеобразная поэтическая интуиция может проявляться где угодно: в науке, в философии, в великих делах, в революциях, в религии, в святости или во лжи, – когда человеческий ум достигает определенной глубины или же способности открывать новые горизонты и идти на большой риск.

Поэзия присутствует в творчестве всех великих математиков. Скрытая поэтическая интуиция сказывалась в первых прозрениях Гераклита и Платона, Аристотеля и Фомы Аквинского, Плотина, Спинозы или Гегеля; без помощи поэзии Аристотель не смог бы извлечь из опыта свои драгоценные основополагающие определения; подоплекой всей идеологической ожесточенности Томаса Гоббса было нечто, открытое ему поэзией: не покидавшее его сознание, что он – родной брат Страха. Поэзия помогала Франциску Ассизскому, и Христофору Колумбу, и Наполеону, и Калиостро.

Все это так, но я веду речь о том, что во всех подобных случаях поэтическая интуиция, захваченная и используемая той или

иной активностью души, подчинена специфическим задачам и специфическим законам этой посторонней активности. Она потаенно трудится в подпольях лжи, святости, политики или философии ради их специфических целей. Как только на узком пространстве, оставшемся неподвластным железной дисциплине господствующих качеств, отличных от добродетели искусства, свободное творческое начало духа возбуждает и активизирует воображение, это начало захватывается и применяется для осуществления чужих замыслов; вот почему поэзия, утесненная, но незримо присутствующая в специфическом труде великих ученых, иногда находит выход и улавливает их, в свою очередь, в свои собственные сети. И все же остается фактом, что поэзия, в допонятийной жизни духа, – это по сути небесный свод добродетели искусства и что сущностная всеобщность поэзии есть только ее всеобщее господство над искусствами.

Поэтический опыт. Платоновскую Музу сменяет истинное Вдохновение

6. В предшествующих главах я говорил о поэтическом знании и поэтической интуиции. Выражение «поэтический опыт», которым я воспользовался в первой части настоящего обсуждения, имеет, мне кажется, несколько иное, более сложное и более конкретное психологическое значение. Оно обозначает определенное состояние души, когда общение с самим собой на время отменяет обычный распорядок нашего мышления, – состояние, связанное с особенно мощной поэтической интуицией.

Тут философу лучше всего прислушаться к свидетельствам поэтов. И, думаю, первое, на что следует обратить внимание, – это сущностное требование полноты, или целостности, о котором я уже упоминал. Поэтическое переживание приводит поэта в потаенные глубины, к единому корню способностей души, где, так сказать, собрана вся субъективность в состоянии ожидания и виртуального творчества. Он попадает сюда не через волевое усилие сосредоточения, а благодаря собранности всех чувств, пусть даже на короткое мгновенье, и особому, объединяющему покою, подобному естественной благодати; это первейший дар, но поэт должен согласиться принять его, и культивировать его он может, прежде всего устраняя препятствия и заставляя умолкнуть понятия. Таким образом, поэтическое переживание, внезапно возникающее на закраине духовного предсознательного, есть состояние темного знания – еще не выраженного и доставляющего наслаждение, – позднейшее выражение которого в произведе-

нии также будет доставлять наслаждение. Разве не читаем мы в древней санскритской рукописи, что «поэзия – это слово, коего сущность – Наслаждение»?[9] Такое духовное общение души с самой собою затрагивает все источники одновременно, и главная обязанность поэта – хранить целостность этого первоначального переживания. Любой систематический отказ от какой-либо из действующих тут способностей был бы своего рода самокалеченьем. Поэзию невозможно свести ни к дискурсу логического разума, ни к чистому фонтанированию образов, обособленных от интеллекта, как это показывает Раиса Маритен в очерке, который я здесь широко использую[10].

Не бывает поэтического переживания, не таящего в себе хотя бы крохотного зачатка поэтического произведения. Не бывает и подлинного поэтического произведения, которое не было бы плодом, произрастающим, в силу внутренней необходимости, из поэтического переживания. Приведу особенно важный, на мой взгляд, отрывок из только что упомянутого очерка: «Поэзия – плод соприкосновения духа с неизреченной в себе самой реальностью и со своим истоком. Собранность, сопряженная с таким опытом, действует как освежающий, омолаживающий и очищающий дух поток... Невозможно преувеличить глубину покоя, каким наслаждаются тогда все наши способности. Это сосредоточение всех душевных сил, но сосредоточение тихое, безмятежное, не требующее никакого напряжения; душа обретает покой в этом потоке, что несет свежесть и мир, превосходящие всякое чувство. Она умирает "праведной смертью", но лишь затем, чтобы возродиться в упоении и восторге, в том состоянии, которое ошибочно называют вдохновением, – ошибочно, потому что вдохновением был уже сам этот покой, незамеченно ею обретенный. Теперь дух, укрепившись и воспрянув, приступает к блаженной деятельности, настолько легкой, что все кажется ему данным в одно мгновенье и словно извне. На самом деле все уже было, но было во тьме, – таилось в духе и бродило в крови; все, что обнаружится в творчестве, уже присутствовало, но мы его не знали. Мы не могли ни открыть его, ни воспользоваться им прежде, нежели почерпнули новые силы в этих безмятежных глубинах».

Карлейль тоже говорил об этих «таинственных безмятежных глубинах»[11]. Равным образом Гёльдерлин, как пишет в одном из своих эссе Хайдеггер[12], полагал, что «в поэзии человек, сосредоточиваясь, достигает самого основания своего бытия. Доступ к нему он получает благодаря душевному покою – разумеется, не иллюзорному покою праздности и безмыслия, а тому беспредельному покою, когда все силы мобилизованы и натянуты все струны».

Другой аспект поэтического внутреннего опыта, связанный с уже рассмотренным, нам открывает Т.С. Элиот. Говоря о «нарушении обыкновенного проявления нашей личности, порождающем некую магическую формулу, словесный всплеск, который мы с трудом можем признать своим (так как от нас не требовалось никаких усилий)», он замечает: «В подобные моменты, которые характеризуются внезапным освобождением от бремени тревоги и страха, того самого, что давит на нашу повседневную жизнь с таким постоянством, что мы его даже не сознаем, мне кажется, совершается нечто *отрицательное*: иными словами, это не "вдохновение", как мы обычно считаем, а ломка привычных мощных преград – обладающих свойством очень быстро восстанавливаться. На мгновение исчезает какое-то препятствие; возникающее при этом чувство больше похоже на неожиданное освобождение от непосильной ноши, чем на то, что мы обычно называем удовольствием»[13]. В этом описании, типичном для Элиота по своему стилю, мы получаем значимое свидетельство относительно отрицательного аспекта поэтического опыта. Однако остается вопрос, каким образом происходит внезапная ломка привычных мощных преград и какова та незримая сила, исходящая от бессознательного, которая их сметает.

7. Попробуем теперь исследовать понятие вдохновения, более или менее ясно обозначенное в предыдущих параграфах. В поэтическом опыте я бы выделил две фазы: фазу систолы и фазу диастолы. Во второй фазе, как мы уже отметили выше, все кажется данным внезапно и словно извне[14], хотя в действительности все уже присутствовало прежде в неявном виде. Вероятно, это и ввело в заблуждение Платона, подсказав ему мысль, будто поэтическое вдохновение ниспосылается душе *свыше*. За пределами души нет никакой Музы; есть поэтический опыт и поэтическая интуиция *в самой душе*, они приходят к поэту из сферы, лежащей *выше понятийного разума*.

Что же до первой фазы, то она, как я полагаю, зависит, с одной стороны, от определенного психического состояния: по счастливому стечению обстоятельств внешний мир и внешнее восприятие утрачивают свою власть над душой, но в то же время внутреннее равновесие души и взаимные связи между интеллектом и внутренними чувствами остаются ненарушенными (состояние, родственное состоянию сна, но сохраняющее связность, – когда ум и не прикован к реальности, и не является полностью свободным от нее). С другой стороны, эта первая фаза зависит от детерминирующей причины, а именно от притягивающего и поглощающего действия, которое – подобно ярко светящейся точке, вызывающей сон, если не отрывать от нее взгляда, – оказы-

вает предсознательная поэтическая интуиция, наличествующая в духе. Поэтическая интуиция сначала порождает поэтический опыт, а затем, в свою очередь, подкрепляется им сама, так что они возрастают совместно.

Итак, в первой фазе, фазе систолы и объединяющего покоя, все силы души, собранные воедино в полной безмятежности, пребывали в состоянии виртуальности и дремлющей энергии. И поэтическая интуиция, пока еще предсознательная, была единственным актом, единственной действительностью, сформировавшейся в предсознательной жизни интеллекта, и потаенной причиной этой безмолвной сосредоточенности. Неудивительно, что в какой-то момент эта самая поэтическая интуиция, действуя теперь уже не как гипнотическое средство, а скорее как катализатор, переводит в актуальное состояние также и сосредоточенные вокруг нее виртуальные силы. Тогда из единой актуализации всех сил души, скрывающихся, как было сказано, в источнике их витальности, воспоследует единое решающее движение, которое обнаружит себя или отрицательно, через ломку преград, или положительно, через вступление поэтической интуиции в область сознания.

Именно так после безмолвного собирания сил возникает дуновение, исходящее не откуда-то извне, а из средоточия души: иногда это почти неощутимое, но мощное и непреоборимое веяние, всему дающее легкость и правильное развитие; иногда — внезапно налетевший бурный ветер, несущий неистовство и восторг; порой дуновение это дарует начало песни, порой выпускает на волю неудержимый словесный поток.

Такова фаза диастолы и «вдохновения», каким оно предстает в своих самых очевидных и самых узнаваемых формах[15].

Дурной романтизм[16] использовал «вдохновение» для оправдания сомнительной легкости, или простого изъявления эмоций и страстей в неразвитом состоянии, или бездумного словоизвержения и сентиментальных излияний. К сожалению, реакция здравой и строгой критики против подобного обмана (порой пристрастно-односторонняя) заодно со слепыми предубеждениями современной «научной» психологии вызвала в наши дни сильное и совершенно неоправданное отвращение к самому слову и самому понятию «вдохновение». Нет ничего более реального и более необходимого для поэзии и для всякого значительного творения искусства, чем вдохновение. И нет ничего более естественного и более *сокровенного*[17].

Вдохновение естественно, но оно, как правило, не бывает ни беспрерывным, ни частым. Притом же оно принимает всевозможные формы и обличья. Оно может прийти в радости и вос-

торге, а может низойти в горе и страдании; оно может посетить поэта в виде одних лишь угрызений совести, заставляющих его снова и снова бороться с несовершенствами выражения. Иной раз вдохновение остается незамеченным – когда оно особенно глубоко и постоянно. Иной раз его приходится искупать каторжной работой и неблагодарным трудом вспахивания скудной почвы. Если изложенные выше соображения о поэтическом опыте верны, ясно, что поэтическая интуиция – это первичный, самый существенный и самый духовный элемент вдохновения и его катализатор, тогда как все остальные черты, характеризующие вдохновение, проявляются благодаря счастливому случаю (Аристотель называл его удачей[11*]), который зависит от непредсказуемого момента психологического отрыва (suspens) при ненарушенной динамической связности, а еще – от темперамента каждого индивидуума, от его естественных склонностей, от его способности собраться и сохранить это состояние собранности. Итак, я сказал бы, что вдохновение всегда *необходимо* в качестве поэтической интуиции, или в своем первом зачатке, и всегда в высшей степени *желательно* в качестве полностью развившегося, или в качестве всеохватывающего движения (т. е. движения, которое направляет все способности души к высочайшей свободе и высочайшей деятельности, но не вытесняет и не затмевает их собою, равно как и не связывает и не ослепляет их). Восторги, экстаз, бред, исступление для него отнюдь не существенны; они – только знак слабости природы и к тому же могут происходить из подозрительных источников. Истинное благословение – в поэтической интуиции, а не в содрогании какого бы то ни было рода.

Только что указанное различие между вдохновением в его первом зачатке, или вдохновением как поэтической интуицией, и вдохновением как всеохватывающим движением, пожалуй, может помочь нам примирить две по видимости противоречащие друг другу истины: с одной стороны, поэтическое произведение (в особенности большого объема), как правило, не может быть всецело плодом вдохновения – т. е. вдохновения во втором смысле, или в качестве того всеохватывающего движения, что окрыляет ум и воображение; с другой стороны, каждый элемент поэтического произведения непременно должен зависеть от вдохновения – т. е. от вдохновения в первом смысле слова, или в качестве поэтической интуиции[18].

Это различение позволяет нам также правильно понять проведенное Джоном Киблом[12*] на основе формулировки Аристотеля[19] различие между двумя родами поэтов (если есть какой-то смысл в том, чтобы искать категории в поэзии): *экстатическими* и *эвпластическими*, как он их называет[20]. У «экстатиков», или *одер-*

жимых, мы найдем главным образом вдохновение, полностью развившееся, или вдохновение как всеохватывающее движение. У «эвпластиков», или *одаренных*, – главным образом вдохновение в его первом зачатке, или вдохновение как поэтическую интуицию. «Эвпластический» поэт, несомненно, может быть более крупным поэтом, и более верным вдохновению, нежели поэт «экстатический». Но те, у кого отсутствуют оба рода вдохновения, вообще не поэты.

8. В определенном смысле – в отношении значимости произведения и степени, в какой оно *существует*, – вдохновение дает все, и богатство его даже избыточно. В другом же смысле – в отношении средств исполнения – оно ничем не вооружено и подыскивает себе инструменты. Именно потому, что, исходя из духовного мрака субъективности, оно по природе своей трансцендентно и совершенно неосязаемо, именно потому, что оно есть только дуновение, вдохновение не может *давать форму* без того деятельного разума, который оно превосходит и который использует в качестве орудия. Сила вдохновения – это сила источника: не только первоначального источника, подобного истоку реки, но также и источника, который питает, или должен был бы, насколько позволяет человеческий удел, питать весь процесс от начала и до конца, подобно вечному истоку, откуда вытекают все мгновения времени. От него не должен был бы ускользнуть ни один момент в создании произведения, во всяком случае (как мы показали) постольку, поскольку вдохновение отождествляется с поэтической интуицией. Таким образом, вдохновение с необходимостью требует постоянного внимания очищенного духа. Но так как оно обладает только силой источника, оно с необходимостью требует также – в качестве средства – рациональной работы художнической способности, и всей логики и проницательности, самоконтроля и самообладания производящего разума.

Утверждать, что вдохновение изгоняет интеллект и берет весь труд по созданию произведения на себя, – иллюзия, подобная заблуждению *иллюминатов* в сфере мистики. Те, кто в наши дни сделали такую попытку – отказаться от всего, включая разум и свободу, ради полной пассивности в состоянии вдохновения, да еще вызывать в себе эту пассивность, когда им вздумается, благодаря могуществу человека и магическим рецептам, – вполне естественно пришли к иллюзорным восторгам и к сюрреалистическим упованиям на автоматическое письмо: эта попытка сама по себе вела к отречению от произведения искусства. Постольку, поскольку поэты и художники сюрреалистического направления сочиняют стихи или пишут картины, обладающие существованием, порой даже высочайшим существованием, они

демонстрируют живость интеллекта и его способность выбирать. Постольку, поскольку Андре Бретон – поэт, и поэт чрезвычайно одаренный, его произведения опровергают его систему. «Духи пророческие послушны пророкам», – говорит св. Павел[21]. Хуан де Санто-Томас, толкуя эти слова, предостерегает нас от заблуждения, «будто человек, рожденный от Духа, влеком неистовым порывом, как и те, что одержимы злым духом... Родиться от Духа – это значит обрести, а не утратить свободу выбора». Дух, действующий в человеке, не «учиняет над ним насилие», но «вдохновляет его и уравновешивает его склонность», «в противность тому, что бывает с людьми, одержимыми бесами»[22].

Поэты первые удостоверяют, что, слагая стихи, они испытывают насущную потребность в ясности и в отборе, как и в той свободе, которая зависит от сознательного интеллекта[23]. «В творческом процессе есть немалая доля сознательности и продуманности»[24]. Разве не утверждал Новалис: «Поэт не может быть слишком хладнокровным, слишком рассудительным»?[25] И Арним: «Никогда не бывало поэта без страсти. Но не страсть создает поэта. Еще ни один поэт не сотворил ничего долговечного в момент, когда им владела страсть»[26]. У Бодлера есть аналогичные замечания: «Конструкция, так сказать, арматура – важнейший залог таинственной жизни творений духа»[27]. Как известно всем преподавателям литературы, он настойчиво повторял вслед за Эдгаром По, что «все прекрасное и возвышенное – плод разума и расчета»[28].

Однако не будем обманываться подобными утверждениями. Когда Бодлер изъяснялся таким образом или когда Поль Валери заявлял: «Одержимость – не то состояние, в каком находится душа писателя», они открывали нам только одну из граней истины и в некотором смысле вводили и себя и нас в заблуждение этим самоотрешением и самобичеванием, этим ироническим по своей природе знанием, связанным с притворством, с невысказанным страданием и с озлобленностью против высшего дара, искупаемого слишком дорогой ценой или слишком уж редко позволяющего им насладиться[29]. Ведь разум и расчет в поэте лишь помогают управляться с огнем, и если «одержимость» означает огонь, то не бывает писателей без одержимости (к этому огню прикасаются руками, одетыми в перчатки разума). Хорошо, если пишущее перо разборчиво и послушно: тогда слова еще лучше прокалятся в пламени. Да и потом, хладнокровие, к которому призывают Новалис и Арним, противопоставляется не вдохновению и не поэтической интуиции, а страсти – «сырой», «необработанной» страсти, сопряженной с ними, но не одухотворенной (не ставшей «интенциональной») в творческом огне[30]. «Роль сознания у поэта» состоит «...в акте беспрерывного, неослабного

надзора за тем, чтобы в стихи мог проникнуть *только* дар – ничего, кроме самого дара, и никуда, кроме стихов»[31]. Как бы ни была существенна роль интеллекта, Пушкин, умнейший из русских поэтов, писал: «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата»[32]. И у Бодлера, умнейшего из французских поэтов, читаем: «Великая поэзия непременно *глупа*, она *воображает*, и в этом слава ее и сила. Никогда не путайте фантомы разума с фантомами воображения: первые – просто уравнения, вторые – разные существа и воспоминания»[33].

Выходит, так же как самые опасные преступники – сохраняющие ясность сознания маньяки, самые совершенные поэты – безумцы, обладающие непогрешимым разумом. Но только поэты вовсе не безумцы. Значит, они сознают в себе мучительную раздвоенность, разъятость своей человеческой субстанции, которую они должны привести к единству – загадочному, зыбкому, никогда не удовлетворяющему единству – не в себе самих, а в своем творчестве. Отсюда терзания, доставшиеся им в удел. Они обречены одновременно пребывать на двух различных психических уровнях – затуманенного рассудка и ясного мышления[34], – пассивно движимые вдохновением и активно наблюдающие нечто неведомое, что сильнее их самих и чему должно служить особое, прозорливое и созидательное познание, открывающее это неведомое в страхе и трепете. Неудивительно, что поэты живут с чувством внутреннего одиночества и неуверенности.

> To feel me in the solitude of kings,
> Without the power that makes them bear a crown, –

говорит Байрон[35]. Ему вторит современный французский поэт: *«Маг непостоянства, поэт знает лишь удовольствия-приемыши. Никогда не остывающее тление»*[36].

Опыт музыканта и живописца

9. Поэтический опыт может быть – и, думаю, в большинстве случаев является – опытом преходящим и ускользающим (по причине его эмоционального характера). Поэты, по крайней мере в современную эпоху, сообщили нам бесценные сведения о нем. Но только ли у них обретает он всю свою полноту? Что можно сказать о музыкантах? О живописцах и о других художниках, которые в большей степени связаны с внешними чувствами и с материей? Им, так или иначе, тоже знакомо переживание творческого покоя, внезапной ломки преград и нежданной благодати поэтического состояния, и они знают, как нуждается в этом ис-

кусство. Однако музыканты и живописцы, не имея дела со словами и с естественными инструментами мышления, меньше, чем поэты, склонны к рефлективному исследованию и словесному изъявлению своего внутреннего опыта. Этот опыт остается для них в значительной мере скрытым в предсознательном.

У музыканта поэтический опыт еще более свободен, чем у поэта, еще более погружен в сокровенные глубины субъективности, еще более близок стремлению духа выразить себя: «где иссякают слова, там начинается песнь, exsultatio mentis prorumpens in vocem»[16*], – говорит св. Фома[37]. Но подобный опыт, возникающий в сознании композитора, недостижим и невыразим через интроспекцию, – он дается в музыкальной стихии творческого воображения и в рождающейся мелодии. О живописце я сказал бы, что поэтический опыт в нем отнимается у сердца и поглощается глазами, становясь пленником одновременно и желания художника творить, и мира доступной зрению материи, который служит для него первым объектом.

Поэтому, когда мы ищем какое-то словесное выражение, удостоверяющее внутренний опыт композиторов и живописцев, мы чаще всего вынуждены довольствоваться одними только внешними сведениями, косвенными и, так сказать, окольными[38], и нам самим предстоит восстановить их полный смысл.

10. «То, что я сочиняю, обязано своим появлением моему пониманию музыки и моим печалям», – писал Шуберт[39].

В переписке Шумана мы находим следующий пассаж: «Меня волнует все, что происходит в мире, политика, литература, люди; обо всем этом я размышляю на свой лад, а затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке. Оттого так трудно понять многие мои сочинения... Вот почему меня так мало удовлетворяют [новейшие] произведения: не говоря уже обо всех профессиональных недостатках, они теряются в музыкальных ощущениях низшего разряда, в банальных лирических восклицаниях. Высшее, что создано в этой сфере, не достигает даже исходного уровня того рода музыки, который я избрал для себя. Там может быть цветок, здесь – одухотворенные стихи; там – порыв необузданной природы, здесь – творение поэтического сознания»[40].

Разве не предполагается присутствие и влияние поэтического опыта в подобном «размышлении», которое обращает в музыку «все, что происходит в мире», так что музыка эта оказывается «творением поэтического сознания»? Поэтический опыт неотъемлем и от «вдохновения», о котором Шопен толковал Дельфине Потоцкой: «У всякого творца бывают моменты, когда вдохновение ослабевает и он выполняет одну только мозговую работу. Взяв ноты, можно безошибочно указать на такие части сочине-

ния. Главное – чтобы было как можно больше вдохновения и как можно меньше работы. Лист работает непомерно, но у него мало вдохновения. У Моцарта мы почти не замечаем труда. У Баха есть работа в области контрапункта, но она так совершенна и так непосредственно связана с вдохновением, что их невозможно разделить. Не говорите мне о композиции: творчеству нельзя научиться. Каждый человек спит, ест и двигается по-своему, а вы хотите, чтобы все творили одинаково. Я дьявольски мучаюсь над каждой пьесой»[41].

Но самое значительное свидетельство относительно того, каким образом поэтический опыт проявляется у композитора, содержится в статье, где Артур Лурье защищает против современного конструктивизма подлинную ценность мелодии, а тем самым и вдохновения. «Всякая мелодия, – пишет Лурье, – имеет свойство открывать какую-то внутреннюю истину, обнаруживать самобытную психологическую и духовную реальность того, кто создает мелодию. *Мелодия обнаруживает природу субъекта, а не объекта.* Она, конечно, может сблизиться с объектом, стать выражением этого объекта, но ее сущностное предназначение – откровение субъекта, от которого она исходит... Качество мелодии [...] относится к категориям морально-эстетического единства... Мелодия недоступна логике нашего сознания (в противоположность гармонии и ритму); перед нею всегда бессилен наш разум, ибо мелодия по существу своему иррациональна. Возможна ангельская мелодия, но не ангельский ритм, потому что в вечности времени уже нет, но есть и всегда пребудет восславление...»

В противоположность мотиву, представляющему собой «как бы несозревшую мелодию, в какой-то момент остановленную в своем разрастании»; в противоположность теме, которая, наоборот, есть «как бы мелодия на второй стадии ее развития» и которая включена в музыкальное действие, «сама мелодия не связана ни с каким действием и не приводит ни к какому действию. Это своеобразная *вещь в себе.* Мотив служит для подтверждения действия. Тема – это средство развития мысли. Мелодия же ничему не служит. Она дает *освобождение.* В любой момент логически сложной музыкальной ситуации появление мелодии тотчас приносит освобождение, соразмерное значимости возникающей мелодии. Мелодия – это одно, а вся "музыка" – в общем и целом нечто совсем другое. И действительно, с мелодией "ничего нельзя поделать"».

«Мелодия есть как бы момент, когда исчезают условия времени и пространства и музыкальное бытие постигается как свободное по отношению к ним. Мелодия создает иллюзию, будто она – остановившееся мгновение, и оттого складывается впечатление,

что она принадлежит к категории вечного... Мелодия – благо сама по себе, потому что она выражает истину ее творца. Она предстает как очищение исповедью, ибо открывает неискаженную сущность того, что есть, а не ложь, выдуманную ее создателем»[42]. Здесь, по сути, сказано, что мелодия – это чистое и прямое выражение поэтического опыта композитора[43].

11. Что касается живописцев, то нигде мы не найдем такого богатства прозрений в их поэтический опыт, как в китайской традиции[44]. Я думаю, значение слова *идея* в Текстах № 9 и 10 совпадает с тем, что мы обозначаем словами «поэтическая интуиция». Если требуется свидетельство западных художников, можно вспомнить высказывание Роберта Генри: «Цель всякого подлинного произведения искусства – достижение *определенного состояния бытия*; это состояние высшего напряжения, исключительный момент существования. В такие моменты деятельность неизбежна, и независимо от того, работает ли художник кистью, пером, резцом или же он поет или декламирует, результат ее будет только побочным продуктом этого состояния, его следом, его отпечатком»[45]. Можно (если не побояться романтиков) принять в соображение афоризмы Каспара Давида Фридриха: «Закрой свое физическое око, чтобы сперва увидеть картину свою оком духовным. Затем извлеки на свет то, что увидел ты во мраке, чтобы твое воздействие на других было обращено извне вовнутрь»[46]. «Художник должен писать не только то, что видит перед собою, но и то, что видит в себе самом. Если он ничего не видит в себе самом, пускай бросит писать то, что видит вовне»[47]. Можно послушать Руо, говорящего о «внутренних побуждениях» художника, или Пикассо, утверждающего, что художник «пишет, как бы желая избавиться от своих чувств и образов»[48]. Но, по-моему, тем, кому любопытно скрытое значение самых простых выражений, когда они употребляются в бесхитростной речи художников, особенное удовольствие доставит восклицание Сезанна, переданное Амбруазом Волларом: «Когда *я размышляю*, мне нужно, чтобы меня оставили в покое!»[49] Глубокое, видно, было «размышление», если, потревоженный назойливым посетителем, он не мог успокоиться иначе, как только сорвав злость на первой попавшейся из своих картин.

В завершение этой попытки анализа я скажу, что поэтическое переживание, несмотря на то что сопряженное с ним движение оканчивается «определенным расположением слов на бумаге»[50], или нот на нотном стане, или красок на полотне, представляет собой род естественного созерцания, смутного и аффективного, и предполагает момент тишины и обостренной

восприимчивости. Без этого момента созерцания невозможна поэтическая активность.

Обретение самосознания и искание самоочищения в современной поэзии

12. Современная поэзия обнаружила примечательное стремление к самоочищению. Я говорю не о стремлении к интеллектуальному или нравственному очищению. Современные поэты относились к интеллекту так же пренебрежительно, как и современные философы; они оказались подверженными всяческим болезням интеллекта.

Под стремлением к самоочищению я подразумеваю стремление очистить саму поэзию от всех посторонних или случайных элементов, или искание чистой сущности поэзии. Это искание, на мой взгляд, неразделимо с исканием самосознания; одно развертывается вместе с другим.

Здесь я хотел бы отметить, что, поскольку французский язык по своей природе служит исключительно удобным инструментом для прозы, но не для поэзии и поскольку самая влиятельная традиция французской духовности была картезианской, или рационалистической, а французская классическая поэзия очень часто (я не говорю о Вийоне, Севе[19*] или Расине) сводилась к рифмованному дискурсу разума, вспышка поэтического самосознания в творчестве Бодлера вызвала во Франции небывалый кризис и привела к невиданным последствиям: к своеобразной героической борьбе с языком, насильно превращаемым в поразительно мощное поэтическое орудие, сама интеллектуальность которого изобильна пламенными знаками, и к своеобразной героической попытке поэтического интеллекта во что бы то ни стало обнажить свою собственную скрытую субстанцию.

Я понимаю, что с моей стороны было бы самонадеянностью высказывать мнения об английской поэзии. Тем не менее позволю себе заметить, что, сколько я могу судить, английский язык (изрядно досаждающий философии) состоит в теснейшем родстве с поэзией и предоставляет ей столь великолепные возможности, что освобождает ее от тревожного внимания к своим собственным сумрачным глубинам – может быть, еще и потому, что английская поэзия располагает, как мне кажется, собственным языком, который по рождению гораздо выше прозы, тогда как французская поэзия похищает свой язык у прозы, либо мало-помалу перенимая ее выразительные средства, либо внедряясь в ее монолитную твердыню. По этим причинам англий-

ская поэзия сохранила в своем развитии бóльшую преемственность; она не претерпела в Новое время такой метаморфозы и, обретя самосознание, не испытала столь знаменательного потрясения.

Вследствие этого, несмотря на внешнее сходство между современной английской и американской поэзией, с одной стороны, и современной французской поэзией – с другой (аналогичный подход к образам, словам, средствам выражения и аналогичная восприимчивость), первоначальный опыт, нечто вроде коллективного революционного опыта, от которого в современной французской поэзии зависело все, нигде, как мне кажется, не переживался с такой же настоятельной необходимостью и не играл такую же центральную роль – как в смысле средоточия смуты, так и в смысле центра тяготения. Я думаю, что глубокое исследование г-на Блэкмура относительно трагического отсутствия цельности у Харта Крейна и совершенной двойственности Уоллеса Стивенса – пожалуй, слишком совершенной и слишком искусной – прекрасно иллюстрирует эту ситуацию с помощью двух значимых примеров[51]. Коротко говоря, английская поэзия продолжала свою песнь – с новыми модуляциями. Она не потеряла голову в поисках ответа на вопрос, что такое поэзия.

13. Всем предыдущим наблюдениям пусть вынесут вердикт более компетентные судьи. Возобновляя нить своих рассуждений, я отмечу, что в XVII–XVIII вв. искусство сделало неоценимые успехи в осознании самого себя *в качестве искусства*, благодаря грамматистам и учителям риторики и просодии.

Что же касается *самосознания поэзии в качестве таковой*, то это – явление XIX в. Тогда в течение нескольких десятилетий развертывалась последовательность чрезвычайно показательных открытий, неудач, катастроф и откровений. То, что происходило в поэзии начиная с Бодлера[52], я убежден, имеет в области искусства такое же историческое значение, как в области науки – величайшие революционные кризисы в физике и астрономии.

Мы уже говорили в другом месте этой книги, что обретение самосознания принесло поэзии неслыханные возможности для ценнейших открытий, но, когда рефлективная интроспекция стала отдаляться от сущности поэтического познания или искажать ее, также и серьезные опасности извращения. Само по себе самосознание есть ни с чем не сопоставимое духовное достижение. Можно надеяться, что завоевание и освоение обширных областей поэтического знания, открываемых с тех пор, как поэзия осознала самое себя, обеспечит ей успех, если только это будет воодушевлять поэтов в их *творческом труде*, т. е. если их духовный опыт будет достаточно глубоким, а их деятельный разум –

достаточно сильным, чтобы самосознание обернулось высшей простотой, благодаря *духу детской чистоты*, бескорыстия и добровольной бедности. Потому что добродетели, требуемые от современного художника – именно в сфере самого искусства, как эстетические, а не нравственные добродетели, – имеют, как сказал Макс Жакоб, евангельскую природу. «Современному поэту надо быть большим поэтом», – говорит он[53]. И продолжает: «Добровольная бедность – эстетическая добродетель. Умеренность – эстетическая добродетель. Целомудрие – эстетическая добродетель. Почтительность – эстетическая добродетель». «Сила, самоотречение, послушание, собранность, смирение» – эстетические добродетели в сфере искусства, так же как и христианские добродетели в сфере нравственной жизни.

Поэтический смысл

14. Поэтический смысл в произведении соответствует поэтическому опыту в поэте.

Этого достаточно, чтобы понять основное различие между поэтическим и логическим смыслом.

Мы уже отмечали[54], что поэтический смысл для произведения то же, что для человека – душа: это сама поэтическая интуиция, сообщенная произведению в ее природной, чистой и непосредственной действенности. И выражает он (signifie), через сложное сочетание всех элементов и качеств произведения, не что иное, как субъективность, смутно угадываемую в самом ее мраке в тот момент, когда в ней отзывается некоторая запредельная явлениям реальность. Такой первичный смысл, или значение, дает стихотворению его внутреннюю существенность, его необходимую конфигурацию, и прежде всего само его бытие и существование. «Поэтический смысл» стихотворения «не может быть отделен от словесной формы, которую он одушевляет изнутри»[55], от всего построения из слов, которое он вызывает к существованию. И слова здесь уже не только знаки понятий или идей, но также и объекты, обладающие своим собственным звуковым качеством. Их функция как знаков, в их взаимных соотношениях, зависит одновременно и от самого этого звукового физического качества, и от передаваемых ими образов, и от дымки или ауры невыраженных ассоциаций, которые они несут с собой, и от внятного рассудку (intelligible), или логического, значения (составляющего всего лишь часть единого целого).

Итак, поэтический смысл – это значение, имманентное такому объекту, как стихотворение, или консубстанциальное с ним, и читатель понимает это значение интуитивно, возможно, после

вторичного внимательного чтения, при котором преобладает либо интеллектуальная сосредоточенность (особенно когда стихотворение «трудное»), либо (в особенности когда стихи темны по природе) пассивное внимание, открывающее ум и чувства читателя значимой эмоции. Можно сказать, что поэтический смысл есть внутренняя мелодия стихотворения – улавливаемая умом, а не слухом, – ибо и в музыке тоже мелодия есть природная, чистая и непосредственная жизненная сила поэтической интуиции – воспринимаемая в данном случае слухом, – или поэтический смысл музыкального произведения[56].

Логический, или внятный рассудку, смысл – только один из элементов, или составляющих, поэтического смысла. По отношению к поэтическому смыслу он лишь нечто вроде текучей и разнообразной материи. Так что поэтический смысл – это имманентное значение, составленное из значений: внятных рассудку значений слов (заключенных в понятиях или образах), *образных* (imaginales) значений слов и более таинственных значений музыкальных соотношений между словами и между значащими компонентами их содержания. Таким образом, внятный рассудку смысл, благодаря которому стихотворение выражает идеи, всецело подчинен поэтическому смыслу, благодаря которому стихотворение существует.

Это только в отношении рассудочного смысла стихотворение бывает *ясным* или *темным*. Стихи могут быть темными или ясными – важно одно: поэтический смысл. Мало того, что закон рассудочной ясности, навязанный поэзии классической традицией, послужил стимулом к сочинению бессчетного множества посредственных стихов, где логический смысл возобладал над смыслом поэтическим, – он часто скрывал, затемнял для теоретической рефлексии непременное главенство поэтического смысла, главенство, на практике, конечно же, признаваемое всеми большими поэтами. В современной поэзии полное признание этого непременного главенства сопровождалось лавиной темных стихотворений, хороших и плохих.

15. Поспешу добавить, что никакое стихотворение не может быть *совершенно* темным, потому что никакое стихотворение не может совершенно освободиться от логического, или доступного рассудку, смысла. Поэзия обращена не к «материальному предмету, замкнутому в себе самом, а ко всеобщности красоты и бытия, правда, воспринимаемой всякий раз в единичном существовании... Не для того, чтобы "сообщать идеи", а для того, чтобы сохранять контакт с миром интуиции»[57], стихотворение всегда должно так или иначе, пусть даже во мраке, передавать какое-то внятное рассудку значение. Ни одно стихотворение не может быть совершен-

но немым, вопреки тому, что сказано в прекрасных стихах Мак-Лиша, которые сами очень далеки от немоты:

A poem should be palpable and mute
As a globed fruit

Dumb
As old medaillons to the thumb

Silent as the sleeve-worn stone
Of casement ledges where the moss has grown –

A poem should be wordless
As the flight of birds

A poem should be motionless in time
As the moon climbs
. . . . . .
A poem should not mean
But be[58].

Стихотворение должно просто быть, – но быть оно может только благодаря поэтическому смыслу; и какое-то внятное значение, сколь бы ни было оно подчиненным или неуловимым, по крайней мере какая-то атмосфера ясности составляет неотъемлемую часть поэтического смысла. Замечено, что, когда поэт читает вслух любимое стихотворение, граничащее с бессмыслицей, он так настраивается на породившее это стихотворение чувство и на его поэтический отзвук, что вольно или невольно придает стихам видимость логического смысла[59]. То же самое можно сказать и о звуковых записях чтений Джойса. Пускай подспудно, пускай чисто интуитивно, но, когда поэт пишет, интеллект его вступает в действие. Даже свои бессмыслицы он пишет, вопреки всему и наперекор самому себе, «с определенной неявственной мерой, определенной музыкой, ритмом фразы, которые, если чтец будет их соблюдать, придадут стихам внятное рассудку звучание»[60]. Даже в самых темных стихотворениях, даже когда поэт окончательно отворачивается от интеллекта, всегда в той или иной степени присутствует внятный смысл. Ни одно стихотворение не может быть абсолютно темным.

И наоборот, ни одно стихотворение не может быть абсолютно ясным, поскольку никакое стихотворение не может получить свое бытие от одного рассудочного, или логического, смысла. «Поэтический смысл не тождествен логическому, и стихи, рожденные во мраке самососредоточения, неизбежно будут в какой-то степени темными, хотя бы даже из-за “какой-нибудь” неволь-

ной "небрежности" в выборе слов»[61]. Когда мы говорим о ясных или темных стихах, мы всегда подразумеваем: *до определенной степени*. Ясные стихи сравнительно ясны; темные – сравнительно темны.

Что касается темных стихов, то между ними, в свою очередь, можно провести различие. Стихотворения Малларме, Валери, Хопкинса, Паунда, Элиота, Тейта «темны» не в сущности своей, а скорее по видимости. Будем называть такие стихотворения «трудными» или «герметическими»[62]. Их темнота происходит в действительности либо от избытка сконцентрированного в них интеллектуального смысла и сложности логических коннотаций, которыми они нагружены, либо от столь напряженного интереса к возможностям означающей способности логоса, что автор желал бы превратить всю структуру стихотворения в единое внятное разуму слово[63]. У Сен-Жона Перса дело обстоит иначе: интеллектуальность слова культивируется лишь как более богатое и более мощное средство выражения подсознательного наплыва поэтического знания.

Другие стихотворения темны по самой своей сути – хотя рефлективный критический анализ все же способен обнаружить, с большим или меньшим трудом, по крайней мере след логически внятного смысла, который, как мы убедились, непременно в них заключен. Они темны по сути – я сказал бы «окутаны мраком ночи», – потому что они темны темнотою чувства. Здесь поэта волнует уже не интеллектуальная тайна означающей и созидательной способности слова, но таинственная завеса или преграда, которая в каждом знаке препятствует функции означения. Он хочет устранить эту постоянную преграду, уничижая или выбивая из привычной колеи слова, так чтобы сделать из них более гибкие и более прозрачные (хотя и во мраке) орудия интуитивной эмоции. Об этой второй категории темных стихотворений я и веду речь в данном разделе, именно потому, что они темны по своей сути и понуждают нас проникать в более глубокие, скрытые механизмы поэзии.

16. Стихотворения Бодлера ясны. Он не изменил в поэтическом языке ни средств, ни законов выражения. Кажется, что он говорит как другие. Однако произошла незримая революция[64]. Знаком его исключительного величия мне представляется то, что благодаря непревзойденной способности интеллектуализации и одухотворения чувственности и беспощадной силе его обращенного внутрь видения стихотворение превратилось у него как бы в единый метательный снаряд, несущий в себе единую неодолимую интуицию – с неизмеримо возросшей проникающей способностью. Внешняя структура стихотворения остается прежней, но

его внутренняя насыщенность стала иной; в действительности один лишь огонь поэтической интуиции соединяет все его части, потому что логический смысл выгорел изнутри и отныне он только путь к этому огню.

Многие из современных стихотворений тоже ясны. Позволю себе привести два таких стихотворения; я выбрал их по своему вкусу. Первое – начало «Sailing to Byzantium»:

> That is no country for old men. The young
> In one another's arms, birds in the trees,
> – Those dying generations – at their song,
> The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
> Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
> Whatever is begotten, born, and dies.
> Caught in that sensual music all neglect
> Monuments of unageing intellect.
>
> An aged man is but a paltry thing,
> A tattered coat upon a stick, unless
> Soul clap its hands and sing, and louder sing
> For every tatter in its mortal dress,
> Nor is there singing school but studying
> Monuments of its own magnificence;
> And therefore I have sailed the seas and come
> To the holy city of Byzantium[65].

Второе стихотворение принадлежит Аполлинеру (помню его с белой повязкой на голове; он был ранен в сражении в Первую мировую войну, и его смерть, точно, приближалась – подобно ревущему урагану):

> Мне теперь и не жалко себя
> Изъяснить не могу эту муку молчанья
> Все слова что сказать я хотел звездами стали
> К вышине моих глаз полет устремляет Икар
> Солнце несу и сгораю меж двух туманностей звездных
> В чем моя перед вами вина богословские звери рассудка
> Раньше мертвые возвращались отдать мне дань обожанья
> Ожидал я погибели мира
> Но моя настигает меня и ревет она как ураган[66].

Такие стихотворения являются сжатыми, выражение полностью сведено к самому существенному, всякое распространение и всякая связь дискурсивного или риторического порядка заменены аллюзивными проблесками. Но это ясные стихи[67]; их внятный смысл – *эксплицитный*, выражен ли он в понятийных высказываниях, которые ясно *очерчивают* его, или же передается образа-

ми, без посредства какого-либо выраженного понятия (несмотря на имплицитное присутствие большого числа виртуальных понятий), – в последнем случае внятный смысл хотя и остается еще эксплицитным, но как бы *неочерчен* или, я бы сказал, открыт.

17. Рассмотрим теперь стихотворения более или менее темные (темные по сути[68]). В некоторых из них – иногда самых темных – понятия и понятийные высказывания могут занимать значительное место[69], но так как при этом они подчинены не порядку логических связей, а ментальному строю воображения и сумеречному закону, управляющему движением образов, то они не несут в себе почти никакого эксплицитного внятного смысла.

It was sweet to drown in the readymade handy water
With my cherry capped dangler green as seaweed

Summoning a child's voice from a webfoot stone,
Never never oh never to regret the bugle I wore
On my cleaving arm as I blasted in a wave.
Now shown and mostly bare I would lie down,
Lie down, lie down and live
As quiet as a bone[70].

Когда мое детство кончилось, я увяз в болоте. Отовсюду раздавался лай. «Раз ты слышишь его, значит, и сам не прочь залаять. Начинай же». Но лаять я не смог.

Протекли годы, и вот наконец я нашел более твердую почву. В тех местах слышался хруст, всюду стоял хруст, и мне захотелось хрустеть тоже, но это не звучание плоти.

Все равно я не могу плакать навзрыд, думал я, ведь я уже почти что человек[71].

В других более или менее темных стихотворениях понятийные высказывания либо совсем исчезли, либо сведены до минимума, либо же чисто аллюзивны. Здесь тоже нет больше никакого *эксплицитного* внятного смысла, даже передаваемого образами. Внятный смысл, который брезжит в образах, – только *имплицитный* смысл.

Иногда[72] этот имплицитный внятный смысл еще остается *определенным* (déterminé), т. е. он еще указывает на какой-то объект (хотя и чисто имплицитно):

High in the noon of May
On cornices of daffodils
The slender violets stray.
Crap-shooting gangs in Bleecker reign,
Peonies with pony manes –
Forget-me-not at windowpanes[73].

Тут одни только образы. Но можно ли считать это просто зрительным описанием цветущей весны? Нет, во всем этом содержится имплицитный внятный смысл, и этот имплицитный смысл указывает на загадочный город, который возбудил эмоциональную интуицию поэта.

Иногда же[74] имплицитный внятный смысл *неопределен*, т. е. не указывает ни на какой объект, а только подвигает наш интеллект в каком-то направлении; ничто в стихах не показывает этого направления, они только подталкивают нас в нужную сторону. Мы ничего не видим, но чувствуем, что есть нечто, на что следует обратить взгляд.

> Nevertheless I dislike
> The way the ants crawl
> In and out of my shadow[75].

> Над морем, в воздухе, над выбеленной дачкой,
> Представьте, пакебот танцует менуэт[76].

Здесь есть некое внятное разуму значение, но мы его не знаем; только при последующем размышлении у нас возникают кое-какие догадки. Но последующее размышление не имеет ничего общего с непосредственным восприятием стихов.

> I see a distance of black yews
> Long as the history of the Jews

> I see a road sunned with white sand
> Wide plains surrounding silence. And

> Far-off, a broken colonnade
> That overthrows the sun with shade[77].

Внятный смысл тут не только имплицитный, но и *неопределенный*. Наш интеллект сознает существование некоего значения, но означаемое остается неизвестным. И этого достаточно, чтобы стихи были окружены ореолом, подобным сиянию черного алмаза, и ум испытывал наслаждение, быть может, тем более обманчивое, что означаемое неизвестно. Ибо сказать, что обозначаемое знаком неизвестно, – это почти то же, что сказать: знак обозначает неизвестное.

Точно так же в ритуальных танцах и народных торжественных обрядах, в ритуалах тех облачающихся в причудливые одеяния братств, которые привлекательны даже для деловых людей, в венчаниях на царство, в судебных церемониях или в карнавальных шествиях, – во всех этих проявлениях своеобразной коллективной поэзии народа, – значение знака, возможно, будет со вре-

менем забыто или останется темным и непонятным[78]. Главное в том, чтобы был знак и значение. Если я не знаю точно, что обозначает данный знак, тогда он свободен и может обозначать для меня *все*. В каком-то смысле поэтическое наслаждение и эмоциональная напряженность от этого только возрастают, так как они в меньшей степени определяются предметом[79].

Под конец приведу отрывок из «Ash Wednesday», который, мне кажется, может служить примером того, как ясность и темнота, эксплицитный абстрактный смысл и неопределенные имплицитные значения, смешиваясь, образуют дивное многоцветное сияние.

Lady of silences
Calm and distressed
Torn and most whole
Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and life-giving
Worried reposeful
The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end
Terminate torment
Of love unsatisfied
The greater torment
Of love satisfied
End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconclusible
Speech without word and
Word of no speech
Grace to the Mother
For the Garden
Where all love ends.

Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining
We are glad to be scattered, we did little good to each other,
Under a tree in the cool of the day, with the blessing of sand
Forgetting themselves and each other, united
In the quiet of the desert. This is the land which ye
Shall divide by lot. And neither division nor unity
Matters. This is the land. We have our inheritance[80].

18. В трех предыдущих параграфах мы уже начали рассматривать стихотворение не с точки зрения его создателя, а с точки зрения читателя или слушателя. Таким образом, встает новый вопрос, который я попробую обсудить в следующей главе.

Кроме того, стоит выяснить, найдем ли мы в современной живописи течения, подобные тем, какие обнаруживает современная поэзия. Такие сопоставления всегда рискованны. И все же, мне думается, можно сказать, что триаде «понятие – образ – слово» соответствует в живописи триада *«естественные видимости – ощущение – линия и цвет»*.

Но, с одной стороны, если образ и понятие принадлежат к двум различным областям – области чувства и области интеллекта, то ощущение и естественные видимости, напротив, объединены общей сферой: они равно относятся к чувствам. Современная живопись поворачивается от естественных видимостей к ощущению и решительно утверждает принцип, что впечатления глаза от созерцания природы, улавливаемые в их непосредственной свежести и их интуитивности и используемые для нового творения, в котором они становятся тем самым предметом, что изображен на полотне, – это лучшие орудия или средства, позволяющие художнику более свободно передать свое видение (поэтический смысл). Однако ясно, что современной живописи не удалось освободить ощущение от его связей с естественными видимостями в такой же мере, в какой современная поэзия освободила образ от связей с понятием. Даже импрессионисты не смогли создать в живописи эквивалент имажистской поэзии. Сезанн, по моему мнению, крупнейший представитель живописи, которая живет ощущением и выражает себя через ощущение («Поскольку основа моей работы – ощущения, думаю, что я непроницаем»[81]). Эта говорящая языком ощущения живопись, характерная, с точки зрения способа выражения, для большинства школ XIX в., преображает и пересоздает естественные видимости, но она далека от того, чтобы от них отрешиться. Если живопись хочет полностью отрешиться от естественных видимостей, она должна выйти за пределы ощущений и стать абстрактной живописью, которая вообще уже ничего не говорит зрителю.

С другой стороны, если первичная единица, слово – какое угодно, даже лишенное связи с другими словами, даже «слова́ на воле»[22*] – по природе своей не только объект, но и знак и всегда представляет нечто отличное от него самого, то линии и краски, напротив, сами по себе знаками не являются; они становятся знаками только тогда, когда их располагают так, чтобы тем или иным способом вызвать в воображении какую-то вещь, существующую в природе. Поэтому, когда современная живопись, побуждаемая, быть может, желанием пойти по следам современной поэзии[82], попробовала всецело освободиться от естественных видимостей, она достигла стадии абстрактной, или нерепрезентативной, живописи. Но для поэзии такое невозможно, потому что поэзия

пользуется словами. В поэзии не может быть никакого эквивалента абстрактной живописи.

Эти замечания непосредственно касаются средств и технического словаря живописи и поэзии, т. е. чего-то подчиненного и в конечном счете второстепенного, хотя и необходимого. Нас больше интересует поэтический смысл. В современной живописи (я не говорю об абстрактном искусстве) для нас особенно ценно то, что применяемые ею средства как нельзя лучше подходят для высвобождения поэтического смысла. Так, любое произведение современной живописи, когда оно просто удачно, вызывает в нас бóльшую эмоцию и больший отзвук и пробуждает больше радости и любви, нежели многие шедевры прошлого. Чтобы высвободить в своем творчестве поэтический смысл, старые мастера, преодолевая препятствие, создаваемое их пиететом к естественным видимостям – даже если он был чисто формальным, готовым уступить место творческой свободе, – должны были прибегать к познаниям в области технических средств, к изобретательности производящего разума, к изощренности и тонкости искусства, какой едва ли достигает современная живопись. В случае успеха результат оказывался непревзойденным. Поглядите на лучшие картины Пуссена. Мобилизуя разум и выдержку, избегая всего, что могло «отвлечь»[83] глаз или ум, художник добивался в произведении верховенства поэтического смысла, и этим он пленяет зрителей поныне.

Тексты без комментариев

I

1. *Раиса Маритен.* Поэзия – это музыкальный язык[a]:

Поэзия не только «музыкальна», она сама – музыка. Не из-за приятного звучания подбираемых ею слов, а потому, что помимо более или менее ясного буквального смысла она обладает значением, аналогичным значению музыкального языка.

Музыкальный язык имеет способность пробуждать в том, кто ему внимает, сложную духовную активность как свое таинственное соответствие, – способность, присущую всякому языку, но в данном случае косвенную. Поэзия – тоже язык косвенного означения, так что эта способность составляет сущностное свойство поэзии.

Музыкальный язык поэзии столь же разнообразен, как и язык музыки. Он не ограничен каким-то определенным ритмом, но без ритма не существует. Он не сопряжен с какой-либо единственной формой, но обладает источником фонтанирования, который, будучи также и центром тяготения, создает единство и форму стихотворного сочинения, как и музыкального произведения.

...Все сказанное Малларме о требованиях поэтического выражения бесценно. Однако он не видел того, что сама забота о выражении должна соответствовать жизненным потребностям *данного* поэтического зачатка, из которого должна развиться структура произведения. Он безоговорочно отвел господствующую роль техническим изысканиям и тем самым сократил масштаб своего поэтического творчества. Вылущивая содержание с непомерным усердием, он нередко приходил к ложной чистоте, скорее искусственной, чем природной. Ухищрения изобретательности, уловки, притворство, в которых гибнет интуиция и рассеивается собственно поэтическое переживание, требующее состояния единства с реальностью – когда открываются новые, совершенно неожиданные связи между самыми далекими вещами, между всем, что причастно таинству существования.

...Техника Малларме, самая сложная, самая изысканная и утонченная, потребовала от него усилия, от которого пострадала его поэтическая значимость, а ведь он мог бы быть равным Бодлеру.

Малларме стал жертвой этого непомерного усилия, – и произошедшего в нем, вследствие бесконечного пиетета к технике, смещения духовных ценностей, насаждаемых поэзией: сами эти ценности оказались обращенными к таинственному действию, которого надлежало достигнуть с помощью техники. Отсюда – ничем не оправданное беспредельное самомнение, сопровождаемое к тому же еще псевдометафизикой и внепоэтическими притязаниями, склоняющими ум к поискам *возможностей* и к бессильной магии.

...Если поэт не претерпел еще более весомого ущерба, то лишь благодаря неизменно ясному сознанию нерасторжимой связи поэзии с музыкой. Сохраняя в своем творчестве музыкальный язык, он сохранил и саму поэзию. Хотя Малларме не пользовался выражением «музыкальный язык», он много раз отмечал необходимость присутствия музыки в поэтическом произведении.

Не датировано (вероятно, 1958 г.)

II

2. *Сен-Жон Перс (Алексис Леже).* Ветры[b]:

И вот из тысячелетних палат выходит к людям Поэт,
С ним оса, охотница ярая, и тайный Жилец его сновидений,
И целая свита приспешников, и целая свита прислужников:
Землекоп, Звездочет, Солевар, Дровосек,
И Финансист, и Башмачник, и разные Звери, заразившиеся чумой,
И Ласточка со своими птенцами, и Хозяин полей, и влюбившийся Лев, и Обезьяна (в руках у нее волшебный фонарь).

...И с ним все люди терпения, и с ним все люди улыбки,

...И с ним все люди терпенья и нежности, и с ним все люди сердечной улыбки на долгих дорогах печали,

...И с ним все люди душевной нежности, и с ним все люди большого терпения на стройплощадках иллюзии и заблуждения,

Инженеры-баллистики, и присяжные фокусники, мастера пустых разговоров, играющие в свои нечистые игры под куполами соборов,

А также и те, кто за беломраморными столами манипулирует лихо жетонами и рычагами, и контролеры качества взрывателей и порохóв, и все те, кто регулярно вносит поправки в уставы авиационных компаний,

И Математики в поисках выхода из своих ледяных лабиринтов, и Алгебраисты в постоянном плену каких-то запретов, препон и рогаток; и поборники справедливости земной и небесной, и оптики в темных подвалах, и философы – полировщики стекол,

Все люди бездны и больших просторов, и слепые за пультами больших орга́нов, и лоцманы больших и опасных маршрутов, и большие, усеянные шипами Аскеты в своей искрящейся скорлупе,

И ночной Созерцатель, висящий на проводе телефонном, как висит на своей паутине полосатый паук.

...И целая свита приспешников, и целая свита прислужников, и целая стая быстролетных упряжек, режущих ветер в воинственном раже, – о улыбка, о кротость!

Это на трапе появился Поэт, на трапе наружном нашего Века!

– Привет вам, привет на дороге людей! И ветер упругий в округе на тысячу миль к земле молодую траву пригибает.

Ибо дело о человеке идет, о воссоздании всех его связей с окружающим миром.

Возвысит ли кто-либо голос? И свидетелем выступит в его защиту?.. Кто же будет свидетелем в пользу его, человека?..

Пусть слово Поэта услышано будет повсюду, и пускай он ведет заседанье суда!

(Пер. М. Ваксмахера[23*])

3. *Edward Estlin Cummings.* no man, if men are gods[c]:

no man, if men are gods; but if gods must
be men, the sometimes only man is this
(most common, for each anguish is his grief;
and, for his joy is more than joy, most rare)

a fiend, if fiends speak truth; if angels burn

by their own generous completely light,
an angel; or (as various worlds he'll spurn
rather than fail immeasurable fate)
coward, clown, traitor, idiot, dreamer, beast –

such was a poet and shall be and is
– who'll solve the depths of horror to defend

a sunbeam's architecture with his life:
and carve immortal jungles of despair
to hold a mountain's heartbeat in his hand[24*]

4. *Анри Мишо.* Магия[d]:

Раньше я был очень нервным. Теперь я на новом пути.

Я кладу на стол яблоко. Потом – укладываюсь в этом яблоке. Какое спокойствие!

Кажется, просто. Однако я двадцать лет делал попытки и не мог преуспеть, желая начать сразу с этого. Почему? Я, быть может, считал это унизительным ввиду маленьких его размеров и его непроглядной медлительной жизни. Возможно. В подспудных мыслях редко встречается благородство.

Я, стало быть, начал с иного и слился с Шельдой.

Шельда в Антверпене, где я с нею встретился, широка, величава, она катит большую волну. Для линейных судов, которые сюда заходят, в ней места хватает. Это – река, настоящая.

Я решил слиться с ней воедино. Я простаивал на набережной часами. Но я распылялся: взгляд отвлекало множество бесполезных картин.

И, кроме того, я невольно поглядывал на женщин, а этого река не терпит; не терпит и яблоко, и все, что существует в природе.

Итак, Шельда и тысячи впечатлений. Что делать? Внезапно, ото всего отказавшись, я оказался... не то чтобы на ее месте, ибо, по правде сказать, это так и не вышло, как мне хотелось бы. Она течет безостановочно (в этом главная трудность) и струится в Голландию, где встретит море и нулевой уровень.

Вернемся к яблоку. Здесь тоже были попытки, эксперименты; это – целая история. Нелегко устремиться, как, впрочем, и объяснить это.

Но одним словом я могу это выразить. *Страдание* – вот это слово.

Когда я втиснулся в яблоко, я успел уже заледенеть.

(Пер. В. Козового[25*])

III

5. *Percy Bysshe Shelley.* A Defence of Poetry:

Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say, «I will compose poetry». The greatest poet even cannot say it; for the mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or of its departure.

Could this influence be durable in its original purity and force, it is impossible to predict the greatness of the results; but when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet...

We are aware of evanescent visitations of thought and feeling sometimes associated with place or person, sometimes regarding our own mind alone, and always arising unforeseen and departing unbidden, but elevating and delightful beyond all expression: so that even in the desire and the regret they leave, there cannot but be pleasure, participating as it does in the nature of its object. It is as it were the interpenetration of a diviner nature through our own; but its footsteps are like those of a wind over the sea, which the morning calm erases, and whose traces remain only as on the wrinkled sands which pave it...

Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man[26*].

6. *Шарль Бодлер.* Любовь к бесконечности (из «Поэмы о гашише»):

Те, кто умеет наблюдать за собой и хранит в памяти свои впечатления; те, кому, подобно Гофману, удалось создать собственный духовный барометр, не могут не отмечать иногда, в своем самонаблюдении, прекрасное время, счастливые дни, восхитительные минуты. Бывают дни, когда человек пробуждается с новым, могучим дарованием. Едва только с век его спадает оцепенение сна, окружающий мир предстает перед ним во всей своей яркости, четкости очертаний, во всем великолепии красок. В мире духовном открываются широкие дали, приходят новые прозрения. Человек, взысканный подобным блаженством, к несчастью редким и преходящим, чувствует в себе одновременно больше творческой энергии и больше праведности – одним словом, больше благородства.

Но самое замечательное в этом исключительном состоянии духа и чувств, которое без преувеличения можно назвать райским по сравнению с тяжким мраком повседневного существования, – полная независимость его от какой-либо зримой, легко распознаваемой причины. Может быть, оно наступает как следствие строгой и мудрой жизни? Такое объяснение первым приходит на ум; однако мы должны признать, что часто это удивительное состояние, своего рода чудо, вызывается словно воздействием высшей, невидимой, внешней силы как раз после того, как человек злоупотребил своими физическими способностями.

Или, быть может, оно награда за усердную молитву и духовную ревность? Постоянная возвышенность устремлений, обращение духовных сил к небу, несомненно, более всего содействует этому духовному здоровью, столь изумительному и достославному; но по какому же нелепому закону оно иногда проявляется после недозволительного разгула воображения, после софистического злоупотребления разумом, так же далекого от его достойного и благоразумного использования, как самоистязание – от здоровой гимнастики?

Вот почему я усматриваю в этом необычном состоянии духа истинную *благодать*, магическое зеркало, в котором человеку дано увидеть себя во всей красоте – таким, каким он должен и может стать; ангельское побуждение, дружественный призыв к порядку[27*].

7. *Edgar Allan Poe.* Marginalia (XVI):

There is, however, a class of fancies of exquisite delicacy, which are not thoughts, and to which, as yet, I have found it absolutely impossible to adapt language. I use the word «fancies» at random, and merely because I must use some word; but the idea commonly attached to the term is not even remotely applicable to the shadows of shadows in question. They seem to me rather psychal than intellectual. They arise in the soul (alas, how rarely!) only at its epochs of most intense tranquillity, when the bodily and mental health are in perfection, and at those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams. I am aware of these «fancies» only when I am upon the very brink of sleep, with the consciousness that I am so. I have satisfied myself that this condition exists but for an inappreciable point of time, yet it is crowded with these «shadows of shadows»; and for absolute thought there is demanded time's endurance. These «fancies» have in them a pleasurable ecstasy, as far beyond the most pleasurable of the world of wakefulness or of dreams as the heaven of the Northman theology is beyond its hell. I regard the visions, even as they arise, with an awe which, in some measure, moderates or tranquillizes the ecstasy; I so regard them through a conviction (which seems a portion of the ecstasy itself) that this ecstasy, in itself, is of a character supernal to the human nature – is a glimpse of the spirit's outer world; and I arrive at this conclusion, if this term is at all applicable to instantaneous intuition, by a perception that the delight experienced has, as its element, but the absoluteness of novelty. I say the «absoluteness», for in these fancies – let me now term them psychal impressions – there is really nothing even approximate in character to impressions ordinarily received. It is as if the five senses were supplanted by five myriad others alien to mortality[28*].

8. *Поль Клодель.* О Данте[e]:

Вдохновения самого по себе было бы недостаточно, чтобы создать одного из тех великих поэтов, о которых я говорил. Действию благодати должны отвечать со стороны самого человека не только совершенная добрая воля, простота и добросовестность, но еще и необычайные природные силы, покоряемые и направляемые как умом, одновременно смелым, осмотрительным и изощренным, так и всем накопленным опытом...

Благодаря уму поэт, обычно получающий от вдохновения лишь частичное ви́дение, лишь таинственное и бесформенное побуждение или слово, становится способным, через кропотливое и рискованное исследование, через строгий отбор материалов, через отказ от всякой предвзятой идеи ради поставленной цели, создать некую замкнутую картину, некий самодовлеющий мир, все части которого соединены органическими связями и неотменными соотношениями.

9. *Поль Клодель.* О поэтическом вдохновении[f]:

Все способности пребывают в высшем состоянии напряжения и сосредоточенности, каждая готова доставить то, что она может и что от

нее требуется: память, опыт, фантазия, терпение, бестрепетное и порой героическое мужество, вкус, который немедленно судит о том, что противоречит, а что соответствует нашему пока еще неясному замыслу, в особенности же – ум, который наблюдает, оценивает, спрашивает, советует, сдерживает, побуждает, разделяет, осуждает, собирает воедино, распределяет и повсюду распространяет порядок, свет и соразмерность. Ум не творит, ум присматривает за тем, как мы творим.

* * *

10. *Francis Thompson.* Health and Holiness[g]:

Both Saint and Poet undergo a preparation for their work; and in both a notable feature of this preparation is a period of preliminary retirement. Even the Poets most in and of the world experience it in some form; though in their case it may be an inward process only, leaving no trace on their outward life. It is part of the mysterious law which directs all fruitful increase. The lily, about to seed, withdraws from the general gaze, and lapses into the claustral bosom of the water. Spiritual incubation obeys the same unheard command; whether it be Coleridge in his cottage at Nether Stowey, or Ignatius in his cave at Manresa. In Poet, as in Saint, this retirement is a process of pain and struggle. For it is nothing else than a gradual conformation to artistic law. He absorbs the law into himself; or rather he is himself absorbed into the law, moulded to it, until he become sensitively respondent to its faintest motion, as the spiritualized body to the soul. Thenceforth he needs no guidance from formal rule, having a more delicate rule within him. He is a law to himself, or indeed he is the law. In like manner does the Saint receive into himself and become one with divine law, whereafter he no longer needs to follow where the flocks have trodden, to keep the beaten track of rule: his will has undergone the heavenly magnetization by which it points always and unalterably towards God.

In both Saint and Poet this process is followed by a rapid and bountiful development of power: in both there are throes, as it were the throes of birth. Light and darkness succeed each other like the successive waves of sun and gloom on a hillside under a brightly windy sky; but the gloom is prolonged, the light swift and intermittent[29*].

11. *Раиса Маритен.* Магия, поэзия и мистика[h]:

В заключение скажем, что, как бы твердо мы ни были убеждены в существенном различии между мистикой и поэзией, невозможно без волнения читать прекрасные сочинения поэтов, где все эти сокровища перемешаны, – ведь поэты не обязаны ничего разделять... Вот, к примеру, страница из Лотреамона, приведенная Роланом де Реневилем: «Поэзия выражает отношения, существующие между первоначалами и вторичными жизненными истинами... Она открывает законы, порождающие умозрительную политику, всеобщий мир... Нам чужды... кропатели од, торговцы эпиграммами, осмеивающими божество. Вернемся к Конфуцию, к Будде, к Сократу, к Иисусу Христу – моралистам, бродившим по городам и весям и порою страдавшим от голода!»[i]

Мы по необходимости должны проводить различия, – прежде всего между моралистами и Богом; затем между поэзией и мистикой. Но если поэт все смешивает, то не оттого ли, что в нем совместно действуют силы, созидающие мир и слово, и божественное тяготение к мистическому знанию и мистическому единству? Поэты утверждают, что в своих ночных плаваниях или блужданиях они открыли Царство более великое, чем этот мир. Надо думать, благоволительный ангел временами раскачивал их ладью, давая им зачерпнуть немного той «воды», о которой сказано в Евангелии[30*], дабы не возвращались они без некоторой тревоги и без великого таинственного томления.

IV

12. *Раиса Маритен.* Смысл поэтический и логический[j]:

Логический, или рациональный, *смысл* востребован в поэзии не ради него самого, он даже кажется внешним по отношению к поэзии как таковой. И, однако, так или иначе, в той или иной степени, он всегда сопутствует поэтическому произведению: либо явно, либо взывая неявным образом к содействию интеллекта...

Поэтический смысл совпадает с самой поэзией. Я употребляю здесь выражение «поэтический смысл», а не слово «поэзия», желая отметить, что поэзия определяет бытие стихотворения, так же как душа определяет бытие тела, будучи формой (на языке Аристотеля) или (на языке Спинозы) идеей этого тела, придавая ему субстанциальное значение, онтологический смысл. Этот *поэтический смысл* – совсем не то, что смысл, внятный рассудку, как душа человека – совсем не то, что его рассуждение; он неотделим от формальной структуры поэтического произведения: ясна она или темна, он в ней присутствует, как бы ни обстояло дело с рассудочным смыслом; поэтический смысл субстанциально связан с формой, имманентен органическому целому, состоящему из слов, имманентен поэтической форме. Он не может быть отделен от словесной формы, которую он одушевляет изнутри. Пересказать стихотворение, даже яснейшее из ясных, значит уничтожить в нем поэзию. Смысл, извлекаемый из него при пересказе, перестает быть смыслом стихотворения. Смысл стихотворения составляет одно с его словесной формой. (Возможность некоторых словесных «соответствий» между различными языками не противоречит этому утверждению.) Это главное, что отличает стихотворное сочинение от любого произведения прозаического типа, я не говорю – от любой прозы. Действительно, в речи прозаического типа слова – почти исключительно *знаки*; они поставлены здесь, прежде всего, чтобы направить ум на то, что они обозначают; сами они второстепенны. В поэзии же слова одновременно и знаки и *объекты* (объекты – носители образов), соединяемые в одно живое и автономное целое; они не могут быть заменены синонимами без того, чтобы не пострадал или не исчез вовсе смысл стихотворного сочинения как такового.

13. *Gerard Manley Hopkins.* Hurrahing in Harvest[k]:

Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks arise
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?
I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
And éyes, heárt, what looks, what lips yet gave you a
Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?

And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic — as a stallion stalwart, very-violet-sweet! —
These things, these things were here and but the beholder
Wanting; which two when they once meet,
The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him, O half hurls earth for him off under his feet[31*].

14. *Сен-Жон Перс.* Анабазис[l]:

Лучше сказано: мы извещаем тебя, Ритор! о наших бесчисленных выгодах. Моря, слабеющие в проливах, не знали судей придирчивее! И человек, разгоряченный вином, с сердцем суровым и жужжащим, как пирожное черных мух, начинает говорить такие слова: «...Розы багряное наслаждение: огромная земля желанию моему, и кто в этот вечер ограничит его? жестокость в сердце мудреца, и кто в этот вечер ограничит его?» И такой-то, сын такого-то, человек бедный,
приходит к власти знамений и снов.

(Пер. Г. Адамовича и Г. Иванова[32*])

15. *Allen Tate.* The Ancestors[m]:

When the night's coming and the last light falls
A weak child among lost shadows on the floor,
It is your listening: pulse heeds the strain
Of fore and after, wind shivers the door.
What masterful delay commands the blood
Breaking its access to the living heart?
Consider this, the secret indecision,
Not rudeness of time but the systaltic flood
Of ancient failure begging its new start:
The flickered pause between the day and night
(When the heart knows its informality)
The bones hear but the eyes will never see —
Punctilious abyss, the yawn of space
Come once a day to suffocate the sight.
There is no man on earth who can be free
Of this, the eldest in the latest crime[33*].

16. *Поль Валери.* Морское кладбище[n]:

О, только мне, во мне, не там, где все мы
В сердечной тьме, у родников поэмы,
Меж пустотой и чистой явью дня,
Жду, глубь моя, ты отзовешься верно,
Горчайшая и гулкая цистерна,
Всегда зияньем будущим звеня!

Ты знаешь ли, лже-пленник этой рощи,
Залив несытый, за решеткой тощей
Слепящих тайн, закрытых век моих,
Какая плоть к концу влачит лениво
И клонит лоб до почвы сиротливой?
Моих ушедших искра помнит в них.
(Пер. С. Шервинского[34*])

VI

17. *Alfred Lord Tennyson.* The Days That Are No More:

Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.

Fresh as the first beam glittering on a sail,
That brings our friends up from the underworld,
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.

Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awaken'd birds
To dying ears, when unto dying eyes
The casement slowly grows a glimmering square;
So sad, so strange, the days that are no more.

Dear as remember'd kisses after death,
And sweet as those by hopeless fancy feign'd
On lips that are for others; deep as love,
Deep as first love, and wild with all regret;
O Death in Life, the days that are no more![35*]

18. *Шарль Бодлер.* Балкон:

Ночь вокруг сгущалась дымною стеною,
Я во тьме твои угадывал зрачки,

Пил твое дыханье, ты владела мною!
Ног твоих касался братскостью руки.
Ночь вокруг сгущалась дымною стеною.
(Пер. К. Бальмонта[36*])

19. *Francis Thompson.* The Hound of Heaven[o]:

I triumphed and I saddened with all weather,
Heaven and I wept together,
And its sweet tears were salt with mortal mine;
Against the red throb of its sunset-heart
I laid my own to beat,
And share commingling heat;
But not by that, by that, was eased my human smart.
In vain my tears were wet on Heaven's grey cheek.
For ah! we know not what each other says,
These things and I; in sound *I* speak –
Their sound is but their stir, they speak by silences.
Nature, poor stepdame, cannot slake my drouth;
Let her, if she would owe me,
Drop yon bosom-veil of sky, and show me
The breasts o' her tenderness:
Never did any milk of hers once bless
My thirsting mouth.
Nigh and nigh draws the chase,
With unperturbèd pace,
Deliberate speed, majestic instancy;
And past those noisèd Feet
A voice comes yet more fleet –
«Lo! naught contents thee, who content'st not Me!»[37*]

20. *Жюль Сюпервьель.* Небо все ближе[p]:

Я так одинок, что собственных рук очертанья чужими мне стали.
Не ведаю, чье это сердце болью во мне раздается.
Молчите! Мой слух утомили те звуки.
Я о них и подумать не смею:
Ведь мысли так сильно грохочут. И шум этот невыносим.
(Фрагм.) Пер. И. Осиновской*

21. *William Butler Yeats.* The Second Coming[q]:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of *Spiritus Mundi*
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?[38*]

22. *Wystan Hugh Auden.* Something is bound to happen[r]:

Doom is dark and deeper than any sea-dingle.
Upon what man it fall
In spring, day-wishing flowers appearing,
Avalanche sliding, white snow from rock-face,
That he should leave his house,
No cloud-soft hand can hold him, restraint by women;
But ever that man goes
Through place-keepers, through forest trees,
A stranger to strangers over undried sea,
Houses for fishes, suffocating water,
Or lonely on fell as chat,
By pot-holed becks
A bird stone-haunting, an unquiet bird.

There head falls forward, fatigued at evening,
And dreams of home,
Waving from window, spread of welcome,
Kissing of wife under single sheet;
But waking sees
Bird-flocks nameless to him, through doorway voices
Of new men making another love.
Save him from hostile capture,
From sudden tiger's spring at corner;
Protect his house,
His anxious house where days are counted
From thunderbolt protect,
From gradual ruin spreading like a stain;
Converting number from vague to certain,
Bring joy, bring day of his returning,
Lucky with day approaching, with leaning dawn[39*].

23. *Richard Palmer Blackmur.* Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt[s]:

Across the huddled lamplight window glass
is black, ashine with that last, blacker mass,
the drifting shadow of arrested wings.
Here is the empty chair, and here, alas!
the awaited time, when time seems most to pass.

We are, in midmost ground, our own dead kings:

Because in dark are bred the tears of things
that frost the heart, cold dew on prostrate grass,
new psyche gathers gooseflesh in, and sings,
in its dark corners, its wild waste winnowings[40*].

24. *Рене Шар.* Календарь[t]:

Я связал воедино все, во что я верю, и возвысил твое Присутствие. Я даровал новый путь своей жизни, избрав ей опорой эту просторную силу. Я изгнал ярость, которая тормозила мой взлет. Я ухватился украдкой за руку равноденствия. Оракул теперь надо мною не властен. Я вхожу: есть на мне благодать или нет ее.

(Пер. В. Козового[41*])

25. *John Berryman.* At Chinese Checkers[u]:

I Again – but other faces bend with mine
Upon the board – I settle to this game
And drive my marbles leaping or in line
Towards the goal, the triangular blue aim
Of all my red ones, as it was before.
Sitting with strangers by a Northern lake
I watch the opening and the shutting door,
The paradigms of marble shift and break
. . . . . .
X The fox-like child I was or assume I was
I lose, the abstract remember only; all
The lightness and the passion for running lose
Together with all my terror, the blind call
At midnight for the mother. How shall we know
The noon we are to be in night we are?
The altering winds are dark and the winds blow
Agitation and rest, unclear, unclear.
. . . . . .
XIII Against my will once in another game
I spat a piece of tooth out – this was love

Or the innocence of love, long past its time
Virgin with trust, which time makes nothing of.
The wind is loud. I wonder, Will it grow,
That trust, again? Can it again be strong?
What rehabilitations can the heart know
When the heart is split, when the faithful heart is wrong?

XIV Venus on the half-shell was found a dish
To madden a fanatic: from the nave
Rolled obloquy and lust. Sea without fish,
Flat sea, and Simonetta had a grave
Deeper than the dark cliff of any tooth,
Deeper than memory. Obstinate, malicious,
The man across the table shouts an oath,
The sea recedes, strangers possess the house.

XV Marbles are not the marbles that they were,
The accurate bright knuckle-breakers boys
In alleys, where there is no one to care,
Use, in the schoolyard use at noon, and poise
As Pheidias his incomparable gold.
The gold is lost. But issued from the tomb,
Delmore's magical tongue. What the sea told
Will keep these violent strangers from our room.

XVI The marbles of the blood drive to their place,
Foam in the heart's level. The heart will mend,
Body will break and mend, the foam replace
For even the unconsolable his taken friend.
Wind is the emblem of the marbles' rest,
The sorrowful, the courageous marble's hurt
And strange recovery. Stubborn in the breast
The break and ache, the plunging powerful heart[42*].

26. *Анри Мишо.* Площадка[v]:

Он ощущал в себе силу льва, когда вернулись к нему слабости детства. Они охватили его, большого и сильного, они убаюкали его, будто и не было прожитых лет.

Так исполнялось реченное: «Ты восстаешь, чтобы согнуться. Подвигаешься вперед, чтобы пасть».

Это случилось, и прервался путь его. И все стенания взошли в его грудь: стенания одного, и стенания другого, и вздохи желания, стенаниями ставшие.

Но, пеньем изливши столько стенаний чужих, не издал он еще своего, единственного, небывалого.

Видно, не находил он его – может, искал далеко или слишком высóко.

Раскаленная площадка. Пустая площадка. На краю человеческого, у подножья ступеней, в одиночестве безысходном, глухом. Вот куда он добрался – спевший так много песен.

И как скоро он там очутился, мощная рука потрясла его, и, овладев им, слабости морок скрыл от его затуманенного взора Того, на кого не дано беспрепятственно глядеть человеку.

(Фрагм.)

27. *Edward Estlin Cummings.* what if a much of a which of a wind[w]:

what if a much of a which of a wind
gives the truth to summer's lie,
bloodies with dizzying leaves the sun
and yanks immortal stars awry?
Blow king to beggar and queen to seem
(blow friend to fiend: blow space to time)
– when skies are hanged and oceans drowned,
the single secret will still be man

what if a keen of a lean wind flays
screaming hills with sleet and snow:
strangles valleys by ropes of thing
and stiffles forests in white ago?
Blow hope to terror; blow seeng to blind
(blow pity to envy and soul to mind)
– whose hearts are mountains, roots are trees,
it's they shall cry hello to the spring

what if a dawn of a doom of a dream
bites the universe in two,
peels forever out of his grave
and sprinkles nowhere with me and you?
Blow soon to never and never to twice
(blow life to isn't: blow death to was)
– all nothing's only our hugest home;
the most who die, the more we live[43*]

VIII

28. *Hart Crane.* The Visible the Untrue[x]:

Yes, I being
the terrible puppet of my dreams, shall
lavish this on you –
the dense mine of the orchid, split in two.
And the finger-nails that cinch such
environs?
And what about the staunch neighbor tabulations,
with all their zest for doom?

I'm wearing badges
that cancel all your kindness. Forthright
I watch the silver Zeppelin
destroy the sky. To
stir your confidence?
To move your sanctions?

The silver strophe... the canto
bright with myth... Such
distances leap landward without
evil smile. And, as for me...

The window weight throbs in its blind
partition. To extinguish what I have of faith.
Yes, light. And it is always
always, always the eternal rainbow
And it is always the day, the day of unkind farewell[44*].

29. *Пьер Реверди.* Поздней ночью[y]:

Ночь растворившая краски
Стол где они сидят
Бокал на камине
  Лампа это сердце что пустеет
Еще один год минул
  Новая морщинка лицо стареет
Думали вы об этом уже
  Лунный свет синеет в окне
Дверь приотворена
  Расставание
    Угрызения и вина
Прощайте я падаю
В мягкие руки в их плавный охват
Краешком глаза я вижу всех как они сидят
  Боюсь пошевелиться
Отчетливый круг стола
  Вот и память моя
Так же кругла
Всех до единого помню я
Даже тех кто сюда не придет

(Пер. В. Гайдамака*)

30. *John Berryman.* The Dispossessed[z]:

...Every seat was sold.
A crone met in a clearing sprouts a beard
and has a tirade. Not a word we heard.

Movement of stone within a woman's heart,
abrupt and dominant. They gesture how
fings really are. Rarely a child sings now.

My harpsichord weird as a koto drums
adagio for twilight, for the storm-worn dove
no more de-iced, and the spidery business of love.
. . . . . .
That which a captain and a weaponeer
one day and one more day did, we did, *ach*
we did not, *They* did... cam slid, the great lock

lodged, and no soul of us all was near was near, –
an evil sky (where the umbrella bloomed)
twirled its mustaches, hissed, the ingenue fumed,

poor virgin, and no hero rides. The race
is done. Drifts through, between the cold black trunks,
the peachblow glory of the perishing sun

in empty houses where old things take place[45*].

31. *Поль Элюар.* Совершенство[aa]:

Песка тончайшего чудо
Листья цветы пронзает
Расцветает в плодах
Заполняет сумрак

Все наконец распылилось
Все изменяется тает
Разбивается исчезает
Смерть отступает

Наконец
Самый свет теряет свою природу
Становится жаркой звездою голодной воронкой
Утрачивает лицо
И краски

Молчаливый слепой
Он везде одинаков и пуст.
(Пер. М. Ваксмахера[46*])

32. *Richard Palmer Blackmur.* Missa Vocis[bb]:

Priest-mannerly the mind,
that president mask,
gives dogsight to the new blind,

priest-mannerly unknowing
what mastering ear-task
keeps the great churn going.

O unmannerable heart,
monk-dancer, be still,
be leashless, apart:
the sounding, the growing
unabettable will
sets the great churn going.

Lie chidden, lie dark,
in the reserved deep
lie prone, lie stark:
the unprayable flowing,
the vast sluiceage of sleep,
sets the great churn going.

In the wringing of new sound,
chance flowering to choice,
old words in full round
in-breathing, thrall-throwing:
the mass of new voice
keeps the great churn going[47*].

IX

33. *Жан Кокто.* Смерть адмирала[cc]:

Мыльная пена.
Брызги.
Грохот.

Ярость. Взбесившейся лошади хохот,
Лошади, убегающей от брадобрея...

Руки — настурции в пламени жарком,
Кровь голубицы, бледные лица
Мумий. Последний залп батареи.

И адмирал, на мостике стоя,
Медленно опускается, как занавес в театре,
И берег аплодирует, вдали чернея.

(Пер. М. Кудинова[48*])

34. *Dylan Thomas.* The force that through the green fuse[dd]:

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.

And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.

The force that drives the water through the rocks
Drives my red blood; that dries the mouthing streams
Turns mine to wax.
And I am dumb to mouth unto my veins
How at the mountain spring the same mouth sucks.

The hand that whirls the water in the pool
Stirs the quicksand; that ropes the blowing wind
Hauls my shroud sail.
And I am dumb to tell the hanging man
How of my clay is made the hangman's lime.

The lips of time leech to the fountain head;
Love drips and gathers, but the fallen blood
Shall calm her sores.
And I am dumb to tell a weather's wind
How time has ticked a heaven round the stars.

And I am dumb to tell the lover's tomb
How at my sheet goes the same crooked worm[49*].

35. *Поль Элюар.* Путь молчания[ee]:

Путь молчания
От моих ладоней к твоим глазам

И к твоим волосам
Где ивы-девчонки
Прислоняются к солнцу
И шепчутся тихо
И лепестки трепещущей тени
Подбираются к их разомлевшим сердцам.
(Пер. М. Ваксмахера[50*])

36. *Robert Fitzgerald.* Souls Lake[ff]:

Vague though the population of the earth
Lay stretched and dry below the cypresses,
It was not round-about but in my night,
Bone of my bone, as an old man would say:
And all its stone weighed my mortality;
The pool would be my body and my eyes,

The air my garment and material
Whereof that wateriness and mirror lived –
The colorable, meek and limpid world.

Though I had sworn my element alien
To the pure mind of night, the cold princes,
Behold them there, and both worlds were the same.

The heart's planet seemed not so lonely then,
Seeing what kin it found in that reclining.
And ah, though sweet the catch of your chorales,
I heard no singing there among my friends;
But still were the great waves, the lions shining,
And infinite still the discourse of the night[51*].

37. *Пьер Реверди.* Завеса облаков[gg]:

Тот вихрь что нас гонит
Что воет и стонет
Над далью морской

Мне сердце хоронит
И дух мой в нем тонет
Отравлен тоской

Надежда устанет
Глаза мне туманит
Мглы темный настой

Я знаю все канет
И боль моя станет
Печалью простой

И тайны нет в твоих руках уже морщинистых мой друг
Тускнеет свет в твоих глазах когда ты встав глядишь вокруг
Родник любви иссяк и вот судьбы все у́же у́же круг
(Пер. И. Шафаренко[52*])

Примечания

[1] «Я не заслужил столь позорной пытки, слышишь ты, гнусный соглядатай моих помыслов и побуждений! Если я существую, то я – это не другой. Я не потерплю в себе этой двусмысленной множественности. Я хочу быть один в своих сокровенных раздумьях. Мне нужна независимость... или пусть меня обратят в гиппопотама... В одном мозгу не умещаются моя субъективность и Творец» (*Лотреамон.* Песни Мальдорора, V. – Lautréamont. Oeuvres complètes. Paris, G.L.M., 1938).

[2] Poi chi pinge figura
Se non può esse lei, non la può porre.

То примет полотно,
Во что себя художник *превращает.*
Пир, IV, канц. 52–53. Пер. И. Голенищева-Кутузова

Я не утверждаю, что Данте хотел сказать то же, что и Рембо, но, однако, эти две фразы ярко высвечивают факт самоотождествления поэта с *другим*. Данте к тому же был достаточно хорошо знаком с Аристотелем, чтобы сознавать *интенциональный* характер такого самоотождествления: «Onde nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, si *intenzionalmente* non si facesse prima tale, quale la figura essere deve» («Ни один живописец не мог бы создать ни одной фигуры, если бы он в своем *воображении* предварительно не сделался таким, какой она должна быть». – Там же, IV, 10, 11–13; курсив мой). Пер. А.Г. Габричевского (*Данте Алигьери*. Малые произведения. М., 1968, с. 226).

[3] См. стихотворение Анри Мишо в Текстах без комментариев к этой главе, № 4.

[4] См. мой очерк «Знак и символ» в «Quatre Essais sur l'esprit dans sa condition charnelle» (nouv. éd., Paris, Alsatia, 1956, p. 84 et sq.):

«...В логическом состоянии наши ощущения, образы, идеи *освещены солнцем*, неразрывно связаны с ясной и упорядоченной жизнью интеллекта и подчиняются его законам гравитации.

В магическом состоянии они были *окутаны ночным мраком*, неразрывно связаны с хаотической сумеречной жизнью воображения и с поразительным по силе своего влияния, но всецело переживаемым и – в качестве объекта рефлексии – обращаемым в грезы опытом.

Так же обстоит дело и со знаком, и с отношением знака к обозначаемому.

Поскольку истина есть отношение познавательной способности к вещи и обладать истиной могут только суждения интеллекта, который постигает ее как таковую, следует сказать, что у первобытного человека отношение это переживается, но не становится явным для него. Оно, без сомнения, познается, так как здесь присутствует интеллект, но познается сумеречным образом, так как интеллект здесь поглощен способностями воображения.

Изучая первобытного человека, мы можем заключить, что отношение ума к вещи у него двойственно. Одно и то же отношение "ложно" (с точки зрения нашего развитого сознания) постольку, поскольку утверждается, к примеру, существование пращуров племени, сочетавших в себе две природы: людей-уток или людей-кенгуру, – и вместе с тем «истинно», поскольку утверждается жизненное единство человека и природы, символом которого служит миф. Но для первобытного человека такое различение лишено всякого смысла. Дело в том, что сама его приверженность истине иная, нежели у нас (идея истины не была у него выделена как таковая).

Символ и символизируемое для него – одно; в их неразличенности является ему образ или подобие истины, эквивалент, als ob[1*] истины, еще не выделенной им в самостоятельное понятие. Так ребенок верит в сказку, в приключения Алисы, очутившейся в стране чудес; пробудите его, выведите из мира воображения – он прекрасно знает, что девочке не забраться в кроличью нору. Но первобытный человек не пробуждается, он еще не вышел из материнского лона воображения. Воображение делает для него природу не такой чуждой, без воображения он не мог бы противостоять опасностям, окружающим его со всех сторон, и (если речь идет именно о первобытном человеке, о человеке доисторических времен, по отношению к которому его современный омоним, несомненно, есть лишь весьма искаженное отражение оригинала[2*]) был бы не в состоянии выносить беспощадную суровость существования пещерного обитателя, вынужденного вести беспрерывную борьбу с дикими животными. Он живет в царстве *правдоподобия*...

Поскольку наша гипотеза переносит нас в ночной мрак воображения, а для воображения как такового принцип тождества, как о том свидетельствуют сны, не существует; поскольку, с другой стороны, здесь все же присутствует интеллект, связанный и облеченный воображением, понятно, что для первобытного человека тождество вещей должно постоянно нарушаться и восстанавливаться вновь. Мы судили бы слишком поверхностно, если бы утверждали, что он попросту исходит

из тождества знака и обозначаемого. Нет, тут есть колебания, челночное движение от различения к отождествлению. Когда дети, играя, строят дворцы на песке, для них это и в самом деле дворцы; если вы ступите туда ногой, они заплачут от досады и негодования. Но вот игра окончена – и перед ними опять всего лишь песок. Первобытный человек в силу жизненной энергии воображения считает тождественным то, что он, повинуясь своему связанному интеллекту, смутно воспринимает как различное. Невозможно понять его мышление, если рассматривать его в отношении к солнечному, или логическому, состоянию интеллекта как правилу и мерилу всякого мышления; это мышление человека, грезящего наяву, роль *игры* и область *игры* в нем безмерны».

[5] Бодлер никогда не отрекался от этой воли к могуществу. «Надо *хотеть* грезить и уметь грезить. Заклинанье вдохновения. Магическое искусство» (Mon coeur mis à nu, CXVI. – *Ch. Baudelaire*. Journaux intimes, éd. van Bever. Paris, Crès, 1919[3*]. Выделено мною). «Вдохновение всегда приходит к человеку, когда он того *желает*, но не всегда покидает его согласно с его желанием» (Fusées, XVII[4*]. – Ibid.).

[6] Отсылаем читателя к тому, что пишет по этому поводу Аллен Тейт в своем замечательном эссе «Эдгар По и могущество слов» («Poe and the Power of Words», в «Kenyon Review», summer 1952), в частности относительно «Разговора между Моносом и Уной». – «Эдгар По осознал, к какому духовному разладу привело возникновение полурелигии сциентизма, но так как он противопоставил ее крайностям одни лишь непомерные притязания "поэтического интеллекта", он незаметно упрочил этот разлад с другой стороны».

Что касается стремления к магии, то, я полагаю, существует только кажущееся разногласие между Алленом Тейтом и Раисой Маритен. Раиса Маритен утверждает (Situation de la Poésie. Paris, D.D.B., 1938, p. 58), что По никогда не ставил целью сделать поэзию орудием магической власти в своем собственном творчестве. Аллен Тейт утверждает, что он мечтал о магической *силе слов*, приписываемой ангелам в его диалогах[6*] (и невозможной в нашем дольнем мире).

[7] См.: *Albert Béguin*. Poésie et mystique. – Appendice à: *A. Béguin*. Gérard de Nerval. Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1936; *Roland de Renéville*. L' Expérience poétique. Paris, Gallimard, 1938; *Raïssa Maritain*. Poésie et Mystique. – Situation de la Poésie; La Poésie comme Expérience spirituelle. – Fontaine, mars-avril 1942.

[8] В этом смысле, несмотря на глубокие различия, все же есть определенная аналогия в соотношении поэзии с искусством и соотношении нравственной философии с рассудительностью. И нравственная философия, и поэзия являются практическими *отдаленно*. Они нацелены на познание бытия, но лишь в той мере, в какой это познание подготавливает к действованию или продуктивной деятельности и включается в динамизм, истина и оправдание которого как для искусства, так и для рассудительности зависят в конечном итоге от правильности стремления. Таким образом, общий закон практической истины – адекватность правильному стремлению (см. гл. II, с. 51) – подтверждается для нравственной философии и поэзии постольку, поскольку *конечный результат*, к которому они стремятся и в котором они достигают полного самоосуществления, состоит в том, чтобы управлять человеческими поступками или созидательным трудом благодаря рассудительности или искусству. См.: Les Degrés du Savoir. Paris, D.D.B., 1932, Annexe VII.

[9] Цит. по: *René Daumal*. Les Pouvoirs de la Parole dans la Poétique hindoue. – Mesures, 15 avril 1938 (извлечения из «Sâhitya-darpana» («Зеркало композиции») Вишванатхи Кавираджи).

[10] См.: *Raïssa Maritain*. Sens et Non-sens en Poésie. – Situation de la Poésie, p. 22–24 (3[e] éd., 1964, p. 19–21).

[11] «Можно сказать, что только самое поверхностное содержание нашего мышления мы оформляем в отчетливые мысли. Ниже области доказательств и сознательных рассуждений лежит область медитации; здесь, в таинственных безмятежных глубинах, пребывает то, что составляет в нас жизненную силу; именно здесь рож-

дается произведение, если оно должно быть плодом истинного творчества, а не просто поделкой, сработанной и переданной другим» (*T. Carlyle.* Characteristics. – Essays. Boston, Brown Taggard, 1860, vol. III, p. 9).

Теперь можно понять истинный смысл спокойствия, о котором говорил Вордсворт («emotion recollected in tranquillity»: эмоция, воспроизведенная в состоянии спокойствия), – хотя, с другой точки зрения, Т.С. Элиот прав, критикуя эту знаменитую формулу (Tradition and the Individual Talent. – *T.S. Eliot.* The Sacred Wood. London, Methuen, 1920, p. 52). Мы могли бы попробовать спасти формулу Вордсворта, сказав, что слово «воспроизведенная» здесь больше связано с *собранностью*, нежели с припоминанием, и что «эмоция» означает интуитивную эмоцию, неотделимую от сосредоточенности. Но такая интерпретация не вяжется с контекстом формулировки из Предисловия к «Lyrical Ballads».

[12] «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», французский перевод в «Mesures», 15 juillet 1937[8*]. – Малларме называл состояние поэтического переживания «экстазом». «Этот великолепно освещенный духовным светом фон экстаза – он и есть то чистое, что носим мы в себе, всегда готовое засиять при первой же возможности, каковой существование за пределами искусства никогда не предоставляет нам» («Seconde Divagation»). «Высшее искусство здесь заключается в том, чтобы, в совершенстве владея всеми способностями, показать, что мы в экстазе, не обнаружив, как мы восходили к вершинам» (Письмо А. Казалису, 25 апреля 1864 г. – Цит. по: *H. Mondor.* Propos sur la Poésie. Paris, Éd. du Rocher, 1946, p. 39).

[13] *T.S. Eliot.* The Use of Poetry and the Use of Criticism. Cambridge, Harvard University Press, 1933, p. 137–138[9*]. Ср. у Рене Шара: «Быть поэтом – значит иметь вкус к болезни, кульминация которой, в водовороте всего существующего и предчувствуемого, вызывает у вас в момент, когда вы замыкаетесь в себе, ощущение блаженства» (*R. Char.* Seuls demeurent. Paris, Gallimard, 1945, p. 81).

В другом очерке (Tradition and the Individual Talent. – The Sacred Wood, p. 52) Элиот пишет по поводу особенного состояния поэта: «...это сосредоточенность и то новое, что рождается в результате такой сосредоточенности из чрезвычайно разнообразного опыта, который человек практического и деятельного склада может и не посчитать серьезным опытом; сосредоточенность эта не достигается сознательно или намеренно»[10*].

[14] См. *Paul Claudel.* Positions et Propositions. Paris, Gallimard, 1928, p. 95: «Словно какое-то внезапно повеявшее извне дыхание коснулось скрытых дарований, чтобы они пробудились и засверкали, и привело в действие нашу способность словесного выражения». – «Так же как сам художник, – говорит Шеллинг, – невольно, помимо своего желания, побуждается к тому, чтобы творить... равно и материалы для его произведения доставляются ему без его содействия, даны ему будто извне» (*F.W.J. Schelling.* Werke. Leipzig, Fritz Eckardt, 1907, Bd. II, S. 291).

[15] «A subliminal uprush» (подсознательное фонтанирование), как говорит Майерз (*F.W.H. Myers.* Human Personality and Its Survival of Bodily Death. New York, Longmans, 1907, p. 62).

[16] По моему мнению, в романтизме не меньше (и даже больше) хорошего, чем дурного. К тому же, как пишет Т.С. Элиот, «этот термин постоянно меняет свое значение в зависимости от контекста; иногда его применение ограничено тем, что представляется чисто литературной и сугубо частной проблемой, иногда же он расширяется настолько, что охватывает почти целиком определенную эпоху в жизни едва ли не всего мира. Пожалуй, никем еще не было замечено, что романтизм в самом широком смысле включает в себя почти все, что отличает последние двести пятьдесят лет от предшествующих эпох, и вбирает столь многое, что уже не несет в себе ни похвалы, ни порицания» (The Use of Poetry and the Use of Criticism, p. 121).

[17] Несколько выдержек касательно вдохновения помещено в Текстах без комментариев под цифрой III: № 5–9. На мой взгляд, гораздо важнее, чем эти цитаты,

та, которую я привел выше, на с. 226, и которая относится к *поэтическому опыту*. Я считаю, что понятие поэтического опыта с философской точки зрения более фундаментально, чем понятие вдохновения. С другой стороны, когда поэты говорят о вдохновении, они обычно подразумевают его наиболее яркие или исключительные формы, оказывающие наиболее явственное психологическое влияние (и, стало быть, более прочих связанные с индивидуальным темпераментом каждого) – т. е. те, которые обнаруживают самые крайние и самые случайные черты по отношению к основополагающему поэтическому опыту и потому могут отвлечь внимание от главного.

[18] См. *Шелли*. A Defence of Poetry: «Неспешный труд, рекомендуемый критиками, в действительности является не более чем прилежным ожиданием вдохновенных минут и искусственным заполнением промежутков между тем, что подсказано этими минутами, с помощью различных общих мест – необходимость, которая вызвана только ограниченностью поэтической силы». Ясно, что без участия вдохновения в смысле поэтической интуиции «искусственное заполнение промежутков» попросту портило бы поэтическое произведение и нарушало его единство. Шелли продолжает: «великая статуя или картина растет под руками художника, как дитя в материнской утробе; и даже ум, направляющий творящую руку, не способен понять, где возникает, как развивается и какими путями осуществляется процесс творчества» (*П.Б. Шелли*. Письма. Статьи. Фрагменты, с. 431).

[19] «Поэзия – удел человека или одаренного, или одержимого» (Поэтика, гл. 17, 1455 a 33–34. Пер. М.Л. Гаспарова).

[20] Джон Кибл говорил также о поэтах первичного и вторичного вдохновения. Шелли был для него поэтом первичного вдохновения, тогда как Драйден «в совершенстве обладал εὐφυία, той гибкостью ума, той способностью преображаться и испытывать подобие реального чувства, которую великий философ обозначает как одно из естественных качеств, необходимых для поэта[13*], однако он был лишен другого, самого подлинного, источника искусства – τὸ μανικόν, одержимости, страстной увлеченности каким-либо родом вещей или каким-то ходом мыслей» (The British Critic, vol. XXIV (1838), p. 438).

[21] 1 Кор 14: 32.

[22] *Jean de Saint-Thomas*. Les Dons du Saint-Esprit (trad. française par Raïssa Maritain), 2[e] éd. Paris, Téqui, 1950, p. 3.

[23] См. выдержки из Клоделя в Текстах без комментариев к этой главе, № 8 и 9. – Вместе с тем мы должны учесть и замечания Фрэнсиса Томпсона касательно «чрезмерной заботы о выборе слов». «Недостаток, присущий (по нашему мнению) современной поэзии в целом в сравнении с поэзией начала XIX в.» – это «преобладание искусства над вдохновением, тела над душой. Мы не говорим о *недостатке* вдохновения. Нет, воин остается на посту, но он обременен своим снаряжением... Теоретически, конечно, всегда следует искать лучшее слово. Но на практике вошедшая в привычку чрезмерная забота о выборе слов нередко приводит к утрате спонтанности; и, что еще хуже, привычка всегда выбирать лучшее слово легко переходит в привычку выбирать самое вычурное слово, самое далекое от обыденной речи. Оттого поэтический язык превратился наконец в калейдоскоп, и нам, прежде всего, интересно, какие именно комбинации составятся из отдельных фрагментов» (*F. Thompson*. Essay on Shelley (1889). – Works. London, Burns and Oates, 1913, vol. III, p. 4–5).

[24] *Т.С. Элиот*. Традиция и индивидуальный талант. – Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв., с. 176. Пер. Н.М. Пальцева. «Действительно, плохой поэт обычно бессознателен тогда, когда ему следовало бы писать осознанно, и наоборот» (там же).

[25] *Novalis*. Schriften, hrsg. v. Kluckhohn. Leipzig, Bibliographisches Institut, o.J., Bd. I, S. 185. «Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein».

[26] *Achim von Arnim*. Die Kronenwächter, Einleitung. Berlin, Beit, 1840, <S. 22>.

[27] *Ch. Baudelaire.* Notes Nouvelles sur Edgar Poe (Préface aux «Nouvelles Histoires extraordinaires»). – Oeuvres complètes. Paris, Calmann-Lévy, 1896, vol. VI, p. 17.
[28] Le peintre de la Vie Moderne: Éloge du Maquillage. – *Ch. Baudelaire.* L'Art romantique. Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 100.
[29] «Ясно, что особого рода недуг, поражающий поэта при работе над стихами и заставляющий его возвращаться к ним по многу раз, покуда он не вложит в них глубоко индивидуальные чувства, которые он носит в себе и которые выуживает так *неумело, – этот недуг тоже от Вдохновения, потому что критический дух* есть только чистая способность устранять, ничего не прибавляя... Но что же еще дает вдохновение, какое преимущество извлек из него Бодлер? Пускай он будет величайшим из всех поэтов своего века, – даже самый незначительный из них, самый последний, получив этот дар, испытывал бóльшую радость. Да, такие тоже творили и наслаждались творчеством... а тот, чьи произведения кажутся нам непревзойденными, принимал этот дар как милостыню, в духовной нищете, с чувством бессилия и краха. Пария вдохновения... столь редкого после долгих напрасных ожиданий!» (*Benjamin Fondane.* Baudelaire et l'Expérience du Gouffre. Paris, Pierre Seghers, 1947, p. 139).
[30] «Начало поэзии... в одержимости, возбуждении души, – одержимости, совершенно независимой от страсти...» (Э. По в свободном переводе Бодлера: Notes Nouvelles sur Edgar Poe.– Op. cit., p. 20).
[31] *Benjamin Fondane.* Op. cit., p. 29. – «В искусстве, – говорит Леон-Поль Фарг, – математика должна служить фантомам» (*L.-P. Fargue.* Sous la Lampe. Paris, N.R.F., 1929). – Здесь можно напомнить высказывание Джона Кроу Рансома: «Наука удовлетворяет рациональному или практическому стремлению и проявляет минимум способности чувствовать. Искусство удовлетворяет стремлению чувствовать и проявляет минимум разума» (*J.C. Ransom.* The World's Body. New York, Scribner, 1938, p. 130).
[32] Цит. по: *Benjamin Fondane.* Op. cit., p. 39. <*Из письма П.А. Вяземскому, вторая* половина (не позднее 24) мая 1826 г.> – «Поэт должен быть в какой-то мере хамелеоном и питаться воздухом», – писал Фрэнсис Томпсон («Essay on Shelley»).
[33] *Ch. Baudelaire.* Oeuvres posthumes (compte rendu du «Prométhée délivré» de M. de Senneville). Paris, Mercure de France, 1908, p. 167.

Бодлер играл в опасную игру, облекаясь таким образом в притворный цинизм и называя *глупостью* то, что является *невинностью*. Ироническое пренебрежение в виде understatement[14*] легко вводит в заблуждение. Валери не хотел быть *глупым*, он боялся показаться таковым. Возможно, это отчасти объясняет, почему он делал вид, будто стыдится вдохновения.

В более общем плане, определенное недоверие к самому себе или скромность может помешать поэту быть достаточно смелым. Я спрашиваю себя, не ограничиваются ли некоторые превосходные поэты, такие, как, например, мисс Марианна Мур, чисто визуальной или перцептивной поэзией оттого, что боятся признать субъективность своего поэтического переживания, от которой они тотчас бегут, лишь только получают от нее счастливую искру творческого возбуждения и творческого восприятия. В интересной статье «The Symbol and the Rose», в «New York Times Book Review», January 20, 1952, мисс Кэтлин Рейн (Raine) верно подчеркивает замечательные *достижения «поэзии чистого восприятия»*, которую она рассматривает (по моему мнению, слишком упрощенно) как характерную для современной американской поэзии. Она приводит в этой связи прекрасное описание камелии у Марианны Мур:

...Gloria mundi
with a leaf two inches, nine lines
broad, they have; and the smaller,
Camellia Sabina

with amanita-white petals; there are
several of her

pale pinwheels, and pale
stripe that looks as if on a mushroom the
sliver from a beet-root carved into a rose
were laid...

...Gloria mundi
с двухдюймовыми листьями, в девять линий
они шириной; и поменьше,
Camellia Sabina
с лепестками грибной белизны; тут есть
ее несколько

зубчатых бледных кружочков, с бледной
каймой, это выглядит так, будто розу резную
из пластинки свекольной на белую шляпку гриба
положили...

«Такая тщательная разработка, – пишет К. Рейн, – утончает чувственный образ, сближая его с другими, отчетливыми и точными образами, и увенчивается в высшей степени художественным и изощренным видением мира». Но она прибавляет, что «образам восприятия, какими бы яркими и утонченными они ни были, недостает одного измерения, без которого мы вскоре начинаем ощущать невыносимую клаустрофобию», и желает поэтам осуществить «синтез символического и современного». Я, со своей стороны, сказал бы, что упомянутая мною скромность – побуждающая поэта бежать от внутреннего содержания поэтического опыта в мир чувственного восприятия и прятать широту своей души в описании красок ящерицы или тюльпана – когда-нибудь уступит давлению того, что *существует* в нем самом. [34] Поэт может показаться безумцем, говорит Чарлз Лэм, но есть «некое скрытое равновесие, которое не покидает [его] даже в его величайших, по видимости, заблуждениях» (*Ch. Lamb.* Sanity of True Genius. – Last Essays of Elia (Works of Charles and Mary Lamb, ed. E.V. Lucas. New York, Putnam, 1903, vol. II, p. 189)).

[35] Мне одиночество монаршее знакомо,
Но незнакома власть, какую скиптр дает.
Пророчество Данте, Песнь I, стихи 166–167 (*Дж.Н.Г. Байрон.* Собрание поэм в переводах Георгия Шенгели. М., 1940)

[36] *René Char.* Seuls demeurent, p. 70. – Ср. у Мориса де Герена: «Поэт постоянно скитается в изгнаньях, никогда не обрести ему надежного пристанища» (*M.de Guérin.* Cahier Vert, 26 janvier, 1835)[15*].
[37] *Фома Аквинский.* Comment. in Psalm., Пролог.
[38] См. также выше, гл. IV, с. 121–124.
[39] Дневник за 1824 г. – The Schubert Reader, ed. Otto Eric Deutsch. New York, Norton, 1947, p. 450.
[40] Письмо Кларе, 13 апреля 1838 г. – *R. Schumann.* On Music and Musicians, ed. Konrad Wolff. New York, Pantheon Books, 1946, p. 260[17*].
[41] Frederic Chopin, ed. Stephen P. Mizwa. New York, Macmillan, 1949, p. 51. (Если считать письма Шопена к Потоцкой подлинными[18*].) – Подлинность знаменитого письма Моцарта к барону Ф. (*Edward Holmes.* The Life of Mozart. Everyman's Library, p. 254–258) слишком сомнительна, чтобы использовать его здесь как документ.
[42] *Arthur Lourié.* De la Mélodie. – La Vie Intellectuelle, 25 décembre 1936, p. 491–499.

[43] «Каждая душа есть мелодия, и требуется ее подхватить: на то есть у всякого своя флейта или виола» (*Малларме.* Кризис стиха. – С. Малларме. Сочинения в стихах и прозе, с. 331. Пер. И. Стаф).
[44] См. Тексты без комментариев к гл. I, № 9, 10, 11.
[45] Artists on Art, p. 401.
[46] *C.D. Friedrich.* Bekenntnisse. <Leipzig,> 1924, S. 121. (*A. Béguin.* L'Âme romantique et le Rêve. Marseille, Cahiers du Sud, 1937, vol. I, p. 233.)
[47] Ibid., S. 193. (*Béguin.* Ibid.) – Совершенно справедливо суждение Кирико: «Произведение искусства должно рассказывать о том, что не вмещается в его рамки. Предметы и фигуры, которые оно изображает, также должны поэтически говорить о чем-то далеком от них самих, равно как и о том, что материально скрывают от нас их очертания. Какая-нибудь собака, написанная Коро, – все равно что история одной поэтичной и романтической охоты» (Artists on Art, p. 440).
[48] Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 1, с. 309.
[49] «Простите, пожалуйста, господин Воллар, – сказал он <будущему> знаменитому торговцу картинами, стоя перед холстом, который продырявил в ярости, оттого что ему помешали работать, – но когда я размышляю, мне нужно, чтобы меня оставили в покое!» (*Ambroise Vollard.* Paul Cézanne. Paris, Crès, 1924, p. 143).
[50] *Т.С. Элиот.* Назначение поэзии и назначение критики. – Т.С. Элиот. Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 140.
[51] См.: *R.P. Blackmur.* The Double Agent. New York, Arrow Eds., 1935, chap. III, V.
[52] «Бодлер – поистине величайший образец в *современной* поэзии на любом языке, ибо мы не знаем ничего, что было бы ближе к полному обновлению, чем его стихи и его язык» (*T.S. Eliot.* Baudelaire. – Selected Essays. New York, Harcourt, Brace, 1932, p. 341).
[53] *M. Jacob.* L'Art chrétien. – M. Jacob. Art Poétique. Paris, Émile-Paul, 1922, p. 63, 69, 56.
[54] См. выше, гл. III, с. 77.
[55] *Raïssa Maritain.* Sens et Non-sens en poésie. – Situation de la Poésie, p. 14 (3e éd., p. 12).
[56] «Мелодия» картины – это тоже ее поэтический смысл. У Бодлера читаем: «Хороший способ проверить, обладает ли картина мелодией, прост: нужно взглянуть на нее с такого расстояния, чтобы нельзя было разобрать ни сюжета, ни линий. Если картина мелодична, значит, она имеет уже и смысл и запечатлевается в вашей памяти» (Салон 1846 года, III. – См.: Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986, с. 67). – «Музыка поэзии не есть нечто существующее отдельно от смысла» (*T.S. Eliot.* The Music of Poetry. Ker Memorial Lecture. Glasgow, Jackson, 1942, p. 13). Эту фразу можно понимать двояко. Если под «смыслом» подразумевается поэтический смысл, тогда «музыка поэзии», ее внутренняя мелодия, и *есть* сам поэтический смысл. Если же под «смыслом» подразумевается смысл, внятный рассудку, тогда всегда есть какое-то значение или внятный рассудку смысл, неотделимый от «музыки поэзии», понимаемой в таком случае как чувственно воспринимаемая музыка слов.
[57] *Raïssa Maritain.* Op. cit., p. 16 (3e éd., p. 14–15).

[58] Быть должен кругл на ощупь стих
Как плод и тих

И освящен
Молчанием как медальон

И нем как подоконник рукавом
Истертый и теперь заросший мхом –

Быть должен стих похожим на луну
Когда она взбираясь в вышину

За ветвью выпускает ветвь
Попавших в невод тьмы дерев
. . . . . .
Не означать стих должен –
Просто быть

А. Мак-Лиш. Ars Poetica[20*]. Пер. Э. Шустера (Поэзия США. М., 1982)

[59] См.: *Raïssa Maritain.* Op. cit., p. 19–20 (3[e] éd., p. 17). «Интонацией недосказанности, ритмичной жестикуляцией, определенной манерой речи во время всего этого долгого чтения он придает видимое значение тексту, лишенному всякой логической связности, – значение, целиком зависящее от ритма и стиля, от чувствительности и от интеллекта читающего. В итоге чтец сыграл ту же роль, какую играет в сновидениях интеллект. Связанный состоянием сна – потому-то принцип противоречия и кажется здесь недействительным, – интеллект все же бодрствует, он проникает собой, он окружает таинственной атмосферой ясности ассоциации самых бессвязных образов».

[60] *Raïssa Maritain.* Op. cit., p. 21 (3[e] éd., p. 18).

[61] Ibid., p. 25 (3[e] éd., p. 21).

[62] См. Тексты без комментариев к этой главе, группу V.

[63] «Стих завершает это обособление речи – из многих вокабул *заново творя целостный*, новый, чуждый языку и будто заклинанием звучащий *глагол*... (курсив мой)» (*Малларме.* Кризис стиха. – Указ. изд., с. 343).

[64] Приведя замечание Рембо: «Бодлер – первый ясновидец, царь поэтов, поистине бог. Но он жил в слишком артистической среде, и его хваленая форма весьма ограниченна», – Бенжамен Фондан (op. cit., p. 28) верно указывает на главное завоевание Бодлера, касающееся формального выражения: он «влил новое вино в старые мехи, самую избитую форму наполнил новым содержанием»; правильнее было бы сказать о новой, необычайной поэтической энергии.

[65] I Здесь места дряхлым нет. Зато в разгаре
Неистовые игрища юнцов;
Реликты птичьих стай в любовной яри,
Ручьи лососей и моря тунцов, –
На суше, в море, в небе – каждой твари,
Отлетовав, истлеть в конце концов.
Здесь угашает страстная побудка
Нестарящийся пламенник рассудка.

II Подобен был бы муж преклонных лет
Распяленым, ветшающим обноскам,
Когда бы дух его не пел в ответ
Любым в юдоли внятным отголоскам;
Но голос есть, а школы пенья нет –
Пренебрегать ли вожделенным лоском?
Затем, преодолев моря, я рад
Византий созерцать, священный град.

У.Б. Йейтс. Плавание в Византий. Пер. Е. Витковского (У.Б. Йейтс. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. М., 1995)

[66] Из сб. «Алкоголи» (*G. Apollinaire.* Alcools. Paris, N.R.F., 1920).
[67] Другие примеры «ясных» стихов объединены в Текстах без комментариев в группу VI.
[68] Пытаясь проиллюстрировать свои утверждения соответствующими примерами, я, признаюсь, нашел, что задача эта труднее применительно к современной английской и американской поэзии, нежели к французской. Мне думается, этот показательный факт можно связать с моими предыдущими замечаниями о французской и английской поэзии (с. 236–237).
[69] См. Тексты без комментариев, группу VII.

[70] Как сладко было погрузиться в податливую воду
Дребеденью, зеленой, как водоросль, красной, как вишня,

Высекаю детский голосок из разлапистого камня...
Никогда-никогда я не буду жалеть о свирели моей,
Что носил я в руке, дробящей волны взрывные.
А теперь я весь на виду, и голый почти. Я хочу прикорнуть,
Прикорнуть – затаиться. И жить
Тихо-тихо... как труп.

Дилан Томас. Стихотворение (фрагм.). – D. Thomas. Selected Writings. New York, New Directions, 1946. Пер. И. Осиновской*

[71] *Анри Мишо.* Хруст (Les Craquements). – H. Michaux. Épreuves, Exorcismes. Paris, Gallimard, 1945.
[72] См. Тексты без комментариев, группу VIII. – Дистинкции, которые я здесь вводжу, обозначают лишь идеальные направления. Я вовсе не собираюсь загонять стихи в категории. Помещая какие-то примеры, подчас по причинам почти неуловимым, в группу VIII, а не в группу IX или наоборот, я думал: сам факт, что читатель может поставить под сомнение этот частный выбор, подтверждает действительность идеального различения.

[73] Воспрянув в полдень мая,
На карнизах из бледно-желтых нарциссов
Хрупкие фиалки блуждают.
Шайки играющих в кости в Бликере правят,
Пионы с гривами пони,
Незабудки у стекол оконных.

Харт Крейн. Мост, V, «Три песни: Вирджиния». – H. Crane. Collected Poems. New York, Liveright, 1933

[74] См. Тексты, группу IX.

[75] И мне досадно смотреть,
Как муравьи снуют взад-вперед,
Нарушая границы
Моей тени.

Уоллес Стивенс. Шесть пейзажей к размышлению. Пер. Г. Кружкова (У. Стивенс. Тринадцать способов нарисовать дрозда: Стихотворения. М., 2000)

[76] *Жан Кокто.* Воскресный вечер. Пер. М. Иванова (Ж. Кокто. Петух и Арлекин. СПб., 2000).

[77] Мне видится тисов чернеющий строй
Длиной как евреев путь вековой

Под солнцем дорога в белой пыли
Бескрайность безмолвных равнин. А вдали

Колонны разбитые среди камней
Затмившие солнце тенью своей.

Джон Пил Бишоп. Дали – это пропасти. – J.P. Bischop. Collected Poems. New York, Scribner, 1948

[78] Нечто подобное есть в духовном опыте, выраженном у Вордсворта:

...the soul
Remembering how she felt, but what she felt
Remembering not, retains an obscure sense
Of possible sublimity.

...душа,
Воспомня, как ей чувствовать пришлось, но что там было,
Не воспомня, сознание туманное хранит
Достижной высоты.

Прелюдия, кн. II

[79] В другом контексте было бы, без сомнения, очень интересно рассмотреть случай, когда символ *существует прежде* тех значений, которыми его облечет поэтический инстинкт человека. Это относится к большинству древних мифов: с течением веков их первоначальный смысл был забыт, и они получили новые смыслы. Но, пожалуй, самый яркий и самый богатый материал для размышлений изучающие поэзию могут найти в легенде о короле Артуре. В двух замечательных книгах: «La Légende Arthurienne et le Graal». Presses universitaires, 1952 и «Nouvelles Recherches sur la Littérature Arthurienne». Klincksieck, 1965 Жан Маркс благодаря обширным познаниям и исследовательской проницательности доказал кельтское происхождение этой легенды и прояснил сложный – естественный, неостановимый – процесс ее дальнейшей христианизации. Он показал к тому же чрезвычайную многозначность и пластичность тех форм, какие постепенно принимали первоначальные темы, персонажи, сказочные элементы рыцарского романа, проникавшие при этом в коллективное бессознательное западного мира.

Мы наблюдаем здесь также типичный процесс *поэтической интериоризации.* Уже существующие символы – изначально имеющие чисто внешний характер, идет ли речь о свойствах и волшебных чарах сказочного мира, о всевозможных многотрудных делах и испытаниях, выпадающих на долю героев, или же об их приключениях, – в конце концов становятся знаками постоянных грез и реальностей человеческой души. Достаточно задуматься, например, о вошедшем в наше культурное наследие поэтическом смысле, носителями которого стали Geis[21*] как символ загадочной инициативы женщины в роковой любви; или персонаж Короля-Рыбака как символ печали уязвленного величия; или персонаж Персеваля, символизирующий чудесную силу простосердечия и бесстрашной искренности.

[80] Жена безмолвий
В покое в терзаньях
На части рвущаяся
И неделимая
Роза памяти
И забвения
Сил лишенная
Животворная
Обеспокоенная

Успокоительная
Единая Роза
Ставшая Садом
В котором конец
Всякой любви
Предел томленьям
Любви невзаимной
И худшим томленьям
Любви взаимной
Конец бесконечного
Путь в никуда
Завершенье всего
Незавершимого
Речь без слов и
Слово без речи
Осанна Матери
За сад в котором
Конец любви.

Под можжевеловым кустом пели кости, разъятые и блестящие:
Мы рады, что мы разъяты, мы делали мало добра друг другу, –
Лежа в полдневной тени, с благословенья песков
Забывая себя и друг друга, объединенные
Только покоем пустыни. Вот земля –
По жребию разделите. И разделение и единство
Бессмысленны. Вот Земля. Вам в наследство.

Т.С. Элиот. Пепельная среда (Т.С. Элиот. Стихотворения и поэмы в переводах Андрея Сергеева. М., 2000)

[81] Письмо сыну, Экс, 15 октября 1906 г. (по поводу «несчастного», пытавшегося ему подражать). – *P. Cézanne.* Correspondance, éd. J. Revald. Paris, Grasset, 1937, p. 297.

Слово «ощущение» в небогатом словаре Сезанна имеет двойственный смысл. Оно обозначает либо, в порядке understatement, то, что мы называем творческой интуицией (см. выше, гл. IV, прим. 26), либо, как в данном случае, собственно ощущение.

[82] «Весьма вероятно, что символистское движение во французской поэзии во многом способствовало формированию сначала импрессионизма, а затем кубизма. В обоих искусствах проявлялись параллельные, довольно схожие тенденции к абстрактному утверждению и к отображению метафизических представлений... Современная живопись в значительной своей части столь же независима от всякого изобразительного мотива, как математическое уравнение; точно так же некоторыми из самых глубоких и ярких современных стихов мы обязаны всего лишь проницательному психологическому анализу, совершенно независимому от всякой драматической мотивации» (*Hart Crane.* Modern Poetry (1929). – Collected Poems. New York, Liveright, 1933).

[83] В тот день (7 января 1668 г.), когда в Королевской академии живописи Филипп де Шампень на заседании, посвященном «Елиезеру и Ревекке» Пуссена, изъявил сожаление, что мастер не изобразил на картине «верблюдов, о которых упоминается в Святом Писании», Лебрен, возражая ему, сказал, что «г-н Пуссен всегда старается сделать сюжет своих произведений ясным и простым и представить в изящном виде главное действие, им трактуемое. Потому он и убрал необычные предметы, которые могут обольстить глаз и отвлечь внимание зрителя на незначительные детали» (*Henry Jouin.* Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Paris, A. Quantin, 1883, p. 93–94).

[a] Из неизданного фрагмента, опубликованного в «Nova et Vetera», n° 3, 1963.
[b] *Saint-John Perse.* Oeuvre poétique, II. Paris, Gallimard, 1960.
[c] «1 × 1». New York, Holt, 1944.
[d] *H. Michaux.* «Plume», précédé de «Lointain intérieur». Paris, N.R.F., 1937.
[e] *P. Claudel.* Positions et Propositions. Paris, Gallimard, 1928.
[f] Ibid.
[g] Works. London, Burns and Oates, 1913, vol. III.
[h] <*J. et R. Maritain.*> Situation de la Poésie.
[i] Предисловие к будущим поэмам. См. Тексты без комментариев к гл. V, № 29.
[j] *R. Maritain.* Sens et Non-sens en poésie. – Situation de la Poésie.
[k] Poems. New York, Oxford University Press, 1948.
[l] *Saint-John Perse.* Oeuvre poétique, I. Paris, Gallimard, 1960.
[m] Poems 1922–1947. New York, Scribner, 1948.
[n] *P. Valéry.* Poésies. Paris, N.R.F., 1930.
[o] Works. London, Burns and Oates, 1913, vol. I.
[p] *J. Supervielle.* Le Forçat Innocent. Paris, Gallimard, 1930.
[q] Collected Poems, 2. ed. New York, Macmillan, 1950.
[r] The Collected Poetry of W.H. Auden. New York, Random House, 1945.
[s] *R.P. Blackmur.* The Good European. Cummington, Mass., The Cummington Press, 1947.
[t] *R. Char.* Seuls demeurent. Paris, Gallimard, 1945.
[u] *J. Berryman.* The Dispossessed. New York, William Sloane, 1948.
[v] *H. Michaux.* Épreuves, Exorcismes. Paris, Gallimard, 1945.
[w] Из сб. «1 × 1».
[x] Collected Poems. New York, Liveright, 1933.
[y] *P. Reverdy.* Les épauves du ciel. Paris, N.R.F., 1924.
[z] The Dispossessed.
[aa] *P. Éluard.* Capitale de la Douleur. Paris, N.R.F., 1926.
[bb] *R.P. Blackmur.* The Second World. Cummington, Mass., The Cummington Press, 1942.
[cc] *J. Cocteau.* Vocabulaire. Paris, La Sirène, 1922; Oeuvres complètes. Genève, Marguerat, 1947, vol. III.
[dd] Selected Writings. New York, New Directions, 1946.
[ee] *P. Éluard.* L'Amour la Poésie.
[ff] *R. Fitzgerald.* A Wreath for the Sea. New York, New Directions, 1943.
[gg] *P. Reverdy.* Ferraille, 1937; Main d'Oeuvre. Paris, Mercure de France, 1949.

Примечания переводчика

[1*] Как будто (бы) (*нем.*).
[2*] Французское слово primitif, как и английское primitive, означает также «примитивный», «простой», «грубый» (русское слово «первобытный» употребляется в этом значении только метафорически).
[3*] В русском переводе «Дневников», сделанном по изд.: *Ch. Baudelaire.* Oeuvres complètes, t. 2. Paris, 1975, этот фрагмент содержится в разделе «Гигиена» (VI) (см.: *Ш. Бодлер.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники... с. 284–285).
[4*] В русском переводе: «Фейерверки», XI (см. там же, с. 272).
[5*] Мировоззрением (*нем.*).
[6*] Речь идет о трех небольших сочинениях Э. По, написанных в форме диалогов: «The conversation of Eiros and Charmion» («Беседа Эйроса и Хармиона», 1839), «The colloquy of Monos and Una» («Разговор между Моносом и Уной», 1841) и «The power of words» («Могущество слов», 1845). Собеседники в этих диалогах – духи на небесах (получившие новые, значащие имена, основой для которых послужили слова из древнегреческого языка и латыни). Духи обсуждают, после

гибели Земли, философско-теологические вопросы. О присущей ангелам способности *физического* творения посредством слов говорится, собственно, в диалоге «The power of words».

[7*] См. гл. V, § 5.

[8*] См.: *M. Heidegger.* Gesamtausgabe, 1. Abt., Bd. 4. Frankfurt a. M., 1981, S. 45.

[9*] Взят за основу перевод А.Л. Фельдберга (*Т.С. Элиот.* Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 139–140).

[10*] См.: *Т.С. Элиот.* Традиция и индивидуальный талант. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987, с. 175.

[11*] О связи вдохновения со счастливой, или случайной, удачей (εὐτυχία) см. цитату из «Евдемовой этики» в гл. III, в конце § 5.

[12*] *Джон Кибл* (Keble) (1792–1866) – английский священник и поэт, автор религиозных стихов и гимнов («The Christian year», 2 vol., 1827). В 1831–1841 гг. – профессор поэзии в Оксфорде. В написанном по-латыни сочинении «Академические лекции» («Praelectiones academicae», 1844) изложил свою теорию поэзии.

[13*] Греческое слово εὐφυία имеет несколько значений, в том числе «одаренность», «талант». Даем фразу из Аристотеля, приведенную Маритеном в прим. 19, в контексте: «более всего доверия вызывают те поэты, у которых одна природа в страстях [с выводимыми лицами]: неподдельнее всего волнует тот, кто сам волнуется, и приводит в гнев тот, кто сам сердится. Поэтому поэзия – удел человека или одаренного <εὐφυοῦς>, или одержимого <μανικοῦ>: первые способны к [душевной] гибкости <εὔπλαστοι>, а вторые – к исступлению <ἐξεταστικοί>» (пер. М.Л. Гаспарова).

[14*] Умаления достоинства (*англ.*).

[15*] *Жорж Пьер Морис де Герен* (1810–1839) – французский поэт-романтик; в своем мировоззрении перешел от католичества к пантеизму. Литературное наследие Герена включает помимо стихов эссе, религиозные трактаты, две незаконченные поэмы в прозе, дневник («Cahier Vert»).

[16*] Ликование духа, изливаемое в пении (*лат.*).

[17*] Цитата переведена по изд.: Jugendbriefe von Robert Schumann, 4., durchges. Aufl. Leipzig, 1910, S. 282–283. За основу принят перевод А.А. Штейнберг (*Р.А. Шуман.* Письма, т. 1. М., 1970, с. 358. Письмо № 266).

[18*] В настоящее время письма Шопена к Потоцкой признаны фальсификацией.

[19*] *Морис Сев* (Scève) (1500?–1560?) – французский поэт, глава так называемой Лионской школы. Основное произведение Сева – цикл десятистиший «Délie, objet de plus haulte vertu» («Делия, предмет высшей добродетели», 1544). Стихи Сева отличаются зашифрованностью смысла и стилистической изощренностью. Известный при жизни (хотя и подвергаемый критике за герметизм своих стихотворений), поэт впоследствии был забыт, и лишь в конце XIX в. на него обратили внимание символисты, увидевшие в нем своего предшественника.

[20*] Поэтическое искусство (*лат.*).

[21*] *Geis* (*ирл.*) – ритуальное требование, налагаемое лицом, обладающим сакральным знанием.

[22*] Намек на книгу Ф.Т. Маринетти «Футуристические слова на воле» («Les mots en liberté futuristes»), вышедшую в 1919 г. в Милане на французском языке.

[23*] *Сен-Жон Перс.* Избранное. М., 1996.

[24*] *Эдвард Эстлин Каммингс.* не человек, если люди – боги... :

не человек, если люди – боги; но если должны быть люди
богами, истый тогда человек он временами
(обыкновеннейший, потому что всякая боль – его печаль;
а оттого что радость его больше чем радость, редчайший)

демон, если демоны правдивы; если ангелы пламенеют

внутренним изобильно-щедрым сиянием,
ангел; а еще (ведь любые миры он отвергнет скорей,
чем обманет неисследимой судьбы ожидание)
трус, кривляка, изменник, полоумный, выдумщик, зверь –

вот каков был поэт искони и будет и есть

– кто изведает ужаса топи, чтобы не дать
истощиться живому лучу, и жизнью не поскупится,
и прорежет уныния вековечные дебри,
чтобы сердце горы, и биенье его, в ладони своей удержать
(Пер. В. Гайдамака*)

[25*] Из сб. «Внутренние дали». – Из современной французской поэзии... Анри Мишо... М., 1973.

[26*] *Перси Биш Шелли.* Защита Поэзии:

В отличие от рассудка, Поэзия не принадлежит к способностям, которыми можно пользоваться произвольно. Человек не может сказать: «Вот сейчас я возьму и сочиню поэму». Этого не может сказать даже величайший из поэтов; ибо созидающий дух подобен тлеющему углю, на мгновение раздуваемому неким невидимым дыханием, изменчивым, точно ветер; поэтическая сила рождается где-то внутри, подобно краскам цветка, которые меняются, пока он расцветает, а потом блекнет; и наше сознание неспособно предугадать ее появления или исчезновения. Если бы действие ее могло быть длительным и при этом сохранять первоначальную чистоту и силу, результаты были бы грандиозны; но, когда Поэт начинает сочинять, вдохновение находится уже на ущербе, и величайшие создания поэзии, известные миру, являются, вероятно, лишь слабой тенью первоначального замысла Поэта... Мы улавливаем в ней мимолетные отблески мыслей и чувств, порою связанных с известным местом или лицом, иногда относящихся только к нашей внутренней жизни; эти отблески возникают всегда непредвиденно и исчезают помимо нашей воли, но они возвышают душу и несказанно нас восхищают: так что к желанию и сожалениям, которые по себе оставляют, примешивается радость, – ибо такова их природа. В нас проникает словно некое высшее начало; но движения его подобны полету ветра над морем – следы его изглаживаются наступающей затем тишью, оставаясь запечатленными лишь в волнистой ряби прибрежного песка...

Поэзия не дает погибнуть минутам, когда на человека нисходит божество.

П.Б. Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты, с. 430–433

[27*] Взят за основу перевод Л. Когана (*Ш. Бодлер; Т. Готье.* Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. М., 1997, с. 91).

[28*] *Эдгар Аллан По.* Marginalia (XVI <«Могущество слов»>):

Существуют, правда, грезы необычайной хрупкости, которые *не* являются мыслями и для которых я *пока еще* считаю совершенно невозможным подобрать слова. Я употребляю слово *грезы* наудачу, просто потому, что надо же их *как-то* называть; но то, что этим словом обозначают обычно, даже отдаленно не похоже на эти легчайшие из теней. Они кажутся мне порождениями скорее души, чем разума. Они возникают (увы! как редко!) только в пору полнейшего покоя – совершенного телесного и душевного здоровья – и в те мгновения, когда границы яви сливаются с границами царства снов. Ко мне эти «грезы» являются, только когда я засыпаю и сознаю это. Я убедился, что такое состояние длится лишь неуловимо краткий *миг*, но оно до краев полно этими «тенями теней»; тогда как *мысль* требует *протяженности* во времени.

Такие «грезы» приносят экстаз, настолько же далекий от всех удовольствий как действительности, так и сновидений, насколько Небеса скандинавской мифологии далеки от ее Ада. К этим видениям я питаю благоговейное чувство, несколь-

ко умеряющее и как бы успокаивающее экстаз – вследствие убеждения (присутствующего и в самом экстазе), что экстаз этот возносит нас над человеческой природой, дает заглянуть во внешний мир духа; к этому выводу – если такое слово вообще применимо к мгновенному озарению – я прихожу потому, что в ощущаемом наслаждении нахожу *абсолютную новизну*. Я говорю абсолютную, ибо в этих грезах – назову их теперь впечатлениями души – нет ничего сколько-нибудь похожего на обычные впечатления. Кажется, будто наши пять чувств вытеснены пятью миллионами других, неведомых смертным.

Э.А. По. Избранное: Стихотворения. Проза. Эссе. М., 1984, с. 673–674. Пер. З.Е. Александровой

[29*] *Фрэнсис Томпсон.* Здоровье и святость:

И святой, и поэт приуготовляются к своему труду; и у того и у другого примечательная особенность такого приуготовления – период предварительной уединенности. Даже те из поэтов, что от мира сего, так или иначе через это проходят, хотя у них это может быть всего только внутренним процессом, не оставляющим следов в их внешней жизни. Таково требование таинственного закона, который управляет всяким плодотворным ростом. Кувшинка, перед тем как дать семена, прячется от взоров, погружаясь в недра вод. Духовное вызревание послушно тому же негласному велению, – будь то Кольридж в своем домике в Нетер-Стоуи или Игнатий в своей пещере в Манресе(*). У поэта, как и у святого, за этим уединением кроется мучительный и напряженный процесс. Ибо оно есть не что иное, как постепенное сообразование с художественным законом. Поэт вбирает в себя закон; или, вернее, он сам поглощается законом, формируется им, до тех пор пока не станет чутко отзываться на малейшее его побуждение, подобно тому как одухотворенное тело отзывчиво к побуждениям духа. Тогда он уже не нуждается в водительстве формального правила, имея более тонкое правило в себе самом. Он есть закон для самого себя, он есть закон вообще. Так и святой воспримет в себя божественный закон и становится с ним един, после чего он больше не нуждается в том, чтобы идти вслед за паствой, держась протоптанного пути правила: воля его подверглась действию небесной магнетической силы, и потому она непреложно обращена к Богу.

И в святом, и в поэте процесс этот сопровождается быстрым и обильным приливом сил: оба испытывают подобие родовых мук. Сияние и мрак сменяют друг друга, точно набегающие волны света и тени на склоне холма в солнечный ветреный день; но тьма продолжительна, а сияние прерывисто и недолго (*англ.*).

[30*] См. Ин 4: 13–15.

[31*] *Джерард Манли Хопкинс.* Радость жатвы:

Лето кончается; в буйной своей красоте стога вокруг
Множатся; о, как ветер разгулялся! Облаков смятение...
Смешными мешками они в небе толкутся весь день, и я
Иду, я поднимаюсь. Сердца стук
Все чаще; а взгляд устремлен туда, где мук
Не существует – в небеса, в Господни владения;
Чьи же губы, чьи взоры иль прикосновения
Сердце мое научили слышать голоса Божьего звук?

И холмы, парящие в синеве фиалковой, пахучей, –
Это властные плечи Его. Как непослушные кони, они на дыбы встают.
И если я уйду, ни эти холмы, ни тучи
Не исчезнут. Кто эти двое, нашедшие здесь приют?

(*) Будущий основатель ордена иезуитов *Игнатий Лойола* (1491?–1556), отправившись в Палестину для миссионерской деятельности, из-за эпидемии чумы задержался в каталанском городке *Манресе*; там он вел суровый аскетический образ жизни.

Сердце, стремясь к Нему, вздымает крылья свои. Все выше, все круче.
Ах, скоро люди дары Его же земли Ему поднесут.

(Пер. И. Осиновской*)

[32*] *Сен-Жон Перс.* Избранное. М., 1996.

[33*] *Аллен Тейт.* Истоки:

Когда приходит ночь и тает свет,
Ребенок на полу грустит и тени,
Послушай: двери скрип и сердца стук –
Вот ритм единой музыки мгновений.
Что заставляет кровь остановить
Свое движенье к сердцу? Чей приказ?
Пульсировал поток, вдруг – странный сбой,
Оборвалась натянутая нить.
Ошибки древней наступает час;
Когда душа застынет в созерцанье
И затаится ночь в остатках дня,
Не видит взор, хоть может слышать тело,
Безжалостную бездну, зев пространства,
И задохнется взгляд в слепом молчанье.
Нет никого, кого бы не задело
Нежданное то зло и старое как мир.

(Пер. И. Осиновской*)

[34*] Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.

[35*] *Алфред Теннисон.* Не удержать мне этих тщетных слез... :

Не удержать мне этих тщетных слез.
Они, безмерной скорбью рождены,
Из сердца набегают, застят взор,
Туманят кротких нив осенних вид,
Что в мыслях воскресил исчезнувшие дни.

Ясны, как первый луч на парусах,
Друзей несущих прочь из смертной мглы,
Печальны, словно луч закатный над волной,
Все милое укрывшей навсегда;
Печальны и ясны исчезнувшие дни.

Грустны и странны, как в предсмертный час
Птиц полусонных звонкая свирель
Для слуха слабого, когда окно
Светлеет медленно в тускнеющих глазах;
Так странны и грустны исчезнувшие дни.

Как поцелуи тех, кого уж нет,
Вы дороги, и сладки, как в мечтах
Желанных уст призыв; бездонны, как любовь,
Как первая любовь; раскаяньем горьки.
О в Жизни Смерть, исчезнувшие дни!

(Пер. В. Гайдамака*)

[36*] *Ш. Бодлер.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники... М., 1993.

[37*] *Фрэнсис Томпсон.* Небесная гончая:

<Я от Него бежал и днем и ночью;
Я от Него бежал сквозь своды лет;
Скрывался вечно в крепости непрочной
Рассудка своего; терялся след

В тропинках слёз, и в смехе своевольном.
С надеждою покончив,
Стремился я спастись
(Хоть в страхе меркнул свет)
От ног Того, кто шел и шел спокойно.
Охотник незримый все ближе,
Негромкую поступь слышу
Величественных Шагов.
Несется глас за мной,
Быстрей охоты злой:
«Меня предать – обманутым стать».>
. . . . . .
Я ликовал, я плакал с небесами,
Мы обливались слезами,
И неба сладкий плач соленым стал;
И в такт багровой музыке заката
Так сильно сердце билось,
К зареву стремилось;
Но не утешилась душа, тоской объята,
Напрасны мои слезы на щеках
Небесных. Нам друг друга не услышать,
Ведь мысли выражаю я в словах,
А горний глас молчаньем дышит.
Природе-мачехе мой голод не понять;
Так сбросит пусть
Вуаль, скрывающую грудь,
И мне сосцы набухшие покажет:
Душа моя так жаждет
Найти в природе мать.
Охотник все ближе и ближе,
Спокойную поступь слышу
Величественных Шагов.
Несется глас вослед,
Быстрей погони – нет:
«Опустошен, кто Меня лишен».
. . . . . .
(Пер. И. Осиновской*)

38* *Уильям Батлер Йейтс.* Второе пришествие:
Шире и шире кружась в воронке,
Сокол сокольничего не слышит;
Связи распались, основа не держит;
Анархия выплеснулась на землю;
Тусклый от крови поток вскипает,
И в нем почтенье к невинности тонет;
Добро утратило убежденья,
Зло одержимо неистовой страстью.

Ясно, что откровение близко;
Ясно, Второе пришествие близко.
Второе пришествие! Только помянешь
Его, как образ из Spiritus Mundi(*)

(*) *Spiritus Mundi* – Душа Мира (*лат.*), общее вместилище образов, уже не принадлежащих какой-либо отдельной личности.

Взор потревожит: в песках пустыни
Лев с головой человека и взглядом
Безжалостным и пустым, как солнце,
Поводит бедрами, и на склонах
Мечутся тени разгневанных птиц.
Возвращается мрак; но теперь я знаю,
Что каменный сон двадцати столетий
Был прерван качанием колыбели,
Что ныне зверь, дождавшийся часа,
Ползет в Вифлеем к своему рождеству.

Пер. А. Сергеева (*У.Б. Йейтс.* Роза и Башня. СПб., 1999)

[39*] *Уистен Хью Оден.* Что-то должно случиться (в рус. пер.: Странник):
Строже и глубже судьба, чем любая лощина морская.
На кого низойдет весной,
Тот оденется одуванчиками,
Оденется оползнями со скал,
Соберется в дорогу,
Не удержанный женской, как облако, легкой и зыбкой рукой;
Соберется в странствие,
Мимо лесов и лесных стражей,
Странен для всех, кто странствует рядом,
По удушливым невыносимым водам,
По горным кручам угрюмым кречетом,
По вкривь и вкось бегущим ручьям, –
Птицею, бесконечно очарованной, птицею странною.

И вот голова поникла к вечеру,
Мечты о возвращении
Веют в окошко, полны привета,
Волнует мысль о супружеском ложе,
Но стоит поднять глаза –
Стаи невиданных птиц пролетают по небу,
Другие люди занимаются все той же любовью.
Обереги его от пленения людоедами,
От тигра из-за угла,
Сохрани ему дом,
Добрый дом, где в разлуке считают дни,
Упаси от удара молнии,
От постепенно расползающегося плесенью разрушения,
Вознагради его за лишения,
Даруй радость, одари возвращением,
Счастливым возвращением до наступления полной тьмы.

Пер. В. Топорова (*У.Х. Оден.* Собрание стихотворений. СПб., 1997)

[40*] *Ричард Палмер Блэкмур.* Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt(*):
Сквозь занавесь света вечернюю в окнах стекло
черно, но чернее стекла осиянно-светло
тень скованных крыльев плывет меж теней.
Здесь кресло пустое, а здесь – о как тяжело! –
грядущее время, а время давно утекло.

Мы тени, мы призраки умерших в нас королей;

(*) Есть слезы вещей, и бренное трогает душу (*лат.*).

В густеющей тьме были пролиты слезы вещей,
и сердцу от них, как от стылой росы, не тепло,
душа новозданная дрогнет – и песнью своей,
из темных глубин, вторит ветру пустынных полей.
(Пер. В. Гайдамака*)

[41*] Из сб. «Лишь те остаются». – Из современной французской поэзии... М., 1973.

[42*] *Джон Берримен.* За китайскими шашками:

I И снова наклонились над доской
Чужие лица. Треугольник синий –
Вот цель моя. Спокойною рукой
Я шашки двигаю задумчиво вдоль линий
И через клетку. Красные мои.
Дверь то откроется, то снова затворится,
Так и в игре: провал, надежда, и –
Все непременно снова повторится.
. . . . . .

X Я в детстве хитрым как лисенок был,
Иль мне казалось это. Уж не вспомнить.
Все легкомыслие игры, и страсть, и пыл
Тонули в страхах детских. Часто в полночь
Я маму звал. Напрасно. Как узнать,
Когда придет рассвет? – Тьма необъятна,
Неведомых ветров слепая рать
Покоем веет ли, тревогой – непонятно.
. . . . . .

XIII А помню, я обжегся на другой
Игре, став пленником ее невольным. Это
Была любовь. Невинная. Давно
Исчезли вера и невинность. Ветра
Все громче шум. Вернутся ли когда
Невинность та и вера? С новой силой
Забьется ль сердце, если без труда
Безжалостная страсть его разбила?

XIV Венера на ракушке – то, что надо,
Сведет с ума любого: от нее
Исходит дух раздора, дух разврата.
Нет в море рыб. Симоне стал жильем
Глубокий склеп. Глубок, как дырка в зубе,
Как дебри памяти. Настойчивый и злой,
Мужчина в комнате исходит речью грубой,
Мелеет море, в доме люд чужой.

XV Совсем иными раньше были фишки.
В аллеях днем и ночью, во дворе,
В тени, тайком играли все мальчишки
В бочонки костяные. В той игре
Царила грация златая древних статуй
Умельца Фидия. Пропало злато. Но
Глас Делмора из гроба слышу. Ратуй,
Чтоб дом оставили мой все до одного.

XVI Алее крови шашки ищут цель,
Подкатывают к сердцу. Скоро станет

Оно немого мрамора прочней,
Утрата друга душу не изранит.
Движенье ветра – это вечный знак
Спокойствия игры, ее печали.
Упряма боль. Не заглушить никак
В груди стучащего отчаянья.

(Пер. И. Осиновской*)

[43*] *Эдвард Эстлин Каммингс.* что если шумное ветра дыхание... :

что если шумное ветра дыхание
в летнюю видимость правду вернет:
солнце, взметая листву, окровавит,
вечные звезды с места сорвет?
Обратит короля бедняком, обманом глаз – королеву
(друга врагом обратит, пространство – временем)
– когда небеса повиснут и захлебнутся моря,
тайной единственной будет опять человек

что если ветер отчаянный, яростный
снегом холмы обнесет и крупой,
стянет долины удавками яви,
снова смирит леса белизной?
Обратит страхом надежду; зрячего обратит слепцом
(жалость обратит завистью, а душу умом)
– чьи сердца – горы, чьи корни – деревья,
вот кто уж точно приветит весну

что если утром заря роковая
надвое сумрачный мир рассечет,
не возвратится к его могиле,
мной и тобою мир не спасет?
Обратит в «никогда» «скоро», в «дважды» – «никогда»
(жизнь обратит в «нет»; смерть обратит в «было»)
– только не рухнул бы наш просторнейший дом,
нет у него от смерти защиты, а мы тем упрямей живем

(Пер. В. Гайдамака*)

[44*] *Харт Крейн.* Видимость:

Мечты
превратили меня в уродливую куклу...
Я подарю тебе
раздвоенную роскошь орхидеи.
А может, ногтем
нарисованный пейзаж?
Иль, хочешь, эти зачарованные смертью
равнинные пространства?

Повсюду вижу знаки,
что не дают тебе быть благосклонной
ко мне. Вон дирижабль серебрится,
раздирая небо.
Тебя сомненье гложет?
Изменишь ли решенье?

Мерцающие строфы... песня
мифом серебрится. Этим далям

неведом горизонт
улыбки злой. А как же я...

Окно пульсирует в силках
слепой стены. Не надо больше верить.
Да, свет. Теперь всегда, всегда,
всегда на небе радуга,
И длится, длится день холодного «прости».
(Пер. И. Осиновской*)

45* *Джон Берримен.* Обездоленные:

...Места все заняты.
Мы встретили старуху с бородою;
о чем-то речь вела сама с собою.

Настойчиво и грозно в женском сердце
движенье камня. Пусть покажут нам
они всю «плавду». Смолкнет детский гам.

Выстукивает странный мой рояль
мотив прощальной песни голубиной,
adagio любви сплетает паутину.
. . . . . .
То были мы; не мы. *Они* свершили,
солдат и командир его. Патрон –
в оружии; и воздух оглушен,

и ни души, и никого на мили.
Кружи́тся парашют, а небо злое
смеется сквозь усы. Не знать покоя

наивной девочке: не явится герой,
закончен путь. По трубам обреченно
сползает луч холодный солнца черного;

вещами старыми наполнен дом пустой.
(Фрагм.) Пер. И. Осиновской*

46* Из сб. «Град скорби». – П. Элюар. Стихи. М., 1971.

47* *Ричард Палмер Блэкмур.* Missa Vocis(*):

Колдует, точно жрец,
ум, к нареканьям глух,
и вот обрел собачье зрение слепец,
и, точно жрец, незнание,
порабощая слух,
великое приемлет рокотание.

О сердце без оков –
монах, один как перст,
плясун, – храни покой
под звука разрастание:

(*) *Missa Vocis* – освобождение (букв.: отпускание) голоса (*лат.*). Ср. в итальянском: messa di voce – упражнение, состоящее в постепенном усилении и ослаблении голоса на одной и той же ноте.

железной воли жест
великое заводит рокотание.

Сквозь шум свой мрак храни,
как бездны глубина,
к земле, застыв, прильни:
могучих струй метание
в гигантских шлюзах сна
великое подъемлет рокотание.

К свершенью рвется новый звук,
задача все трудней,
неновые слова опять смыкают круг:
широкое дыхание –
и голос без цепей
великое заводит рокотание.
(Пер. В. Гайдамака*)

Пастырски-кроткий разум
маска вождя скрывает;
приветствует ложь собачьим глазом
и как пастор добрый не хочет
знать, что так слухом овладевает
и как жернов огромный грохочет.

Ты – отшельник и шут,
непослушное сердце больное,
успокойся, избавься от пут;
растет, что есть мочи,
несокрушимая воля
и как жернов огромный грохочет.

Будь поверженным, чужим,
пусть царит тишина,
затаись недвижим;
волны непокорной ночи,
мощные потоки сна
как огромный жернов грохочут.

В превращенье смыслов новых
случай выбором пророс,
круговерть старых слов
разорвать цепи хочет;
новых звуков шаткий воз
как огромный жернов грохочет.
(Пер. И. Осиновской*)

[48*] Из сб. «Словарь». – *Ж. Кокто.* Петух и Арлекин. СПб., 2000.

[49*] *Дилан Томас.* Сила, которая через зеленый фитиль выгоняет цветок... :

Сила, которая через зеленый фитиль выгоняет цветок,
Гонит мой возраст зеленый, а сила-тесак,
Корни деревьев секущая, – мой дровосек.
И не посмею я розе пожухлой сказать, что во мрак
Та же студеная оторопь гонит мой век.

Сила, которая гонит ручей через горный гранит,
Красную кровь мою гонит по жилам, а гнет,
Воду створаживающий, – кровь мою леденит.
И не посмею я венам поведать секрет:
Пьет из ручья и аорты все тот же единственный рот.

Длань, раскачавшая пруд, месит тесто кочующих дюн,
А затянувшая намертво ветер на горле долин, –
Гонит ко мне паруса погребальных пелен.
И не посмею я висельнику сказать, что мой тлен
В смазке замешан, которой был шнур насмолен.

Губы столетий все так же сосут первозданную суть,
Каплет любовь, чтобы в целое слиться опять,
Снова пролитая кровь утоляет распятую плоть.
И не посмею я ветру поведать про время, чья нить
Целое небо из звезд умудрилась снизать.

И не посмею я праху влюбленных поведать вовек,
Что на моей простыне извивается тот же червяк.

Пер. П. Грушко (Из современной английской поэзии... Дилан Томас... М., 1976)

[50*] Из сб. «Любовь поэзия». – *П. Элюар.* Стихи. М., 1971.

[51*] *Роберт Фицджералд.* Озеро душ:

<Магнолий бледный лик, зеленый сумрак, –
Все тает в воздухе пьянящем мая.
Деревья зацвели в ночи безмолвной,
В небесном озере живут мои друзья.
Элегию, навеянную рощей,
Я записал, дерзая ночь воспеть.

Я песнопенья ждал и тишины, –
Так долго длился пост, что стерся образ
Таинственный нездешней ночи. Звезды,
Как рыцари бесстрашные небес,
Мечи сложили и вошли покорно
В печальном блеске в комнату мою.>

Под кипарисами в тумане зыбком
Покоилось все сущее земли
В ночи моей иссушенной, тягучей.
Все это кость от кости, плоть от плоти
Мое. О смерти каждый камень пел мне,
И пруд моим был телом и глазами,

Служил мне воздух влажный одеяньем,
И, как в зеркальной глади, в нем дрожал
Таинственно-прозрачный кроткий мир.
Хоть клялся я, что будет он чужим
Холодному рассудку ночи ясной, –
В единстве созерцаю оба мира.

И наблюдал я, как они близки,
Планета сердца не казалась одинокой.

Чудесной музыки улавливал я звуки,
И лишь друзья молчали вдалеке.
Катило волны море, львы сияли,
И не кончался ночи разговор.

(Фрагм.) Пер. И. Осиновской*

[52*] Из сб. «Железный лом». – Поэзия Европы, т. II (2). М., 1979.

Глава VIII
Интериоризация музыки

Поэтическая интуиция и начало безмолвного музыкального потрясения

1. Когда Альбер Беген в своем очерке «Поэзия и мистика»[1] говорит об образах, которые «восходят из глубин бытия и *составляют песнь*», еще не выраженную в словах, то он, как я полагаю, обращает наше внимание на опыт, общий для всех поэтов. Я хотел бы особо выделить тот примечательный факт, что первым действием и первым признаком поэтического знания и поэтической интуиции, лишь только они возникают в душе – до начала всякой созидательной деятельности, – является нечто вроде музыкального потрясения в глубинах живых источников, их породивших. Я считаю чрезвычайно важным различать музыкальность слов (даже внутренних, еще не изреченных) и то музыкальное потрясение, связанное с самой поэтической интуицией, о котором я сейчас веду речь и в котором слова не играют никакой роли. Само по себе оно *предшествует* излиянию слов, если не во времени, то по крайней мере по природе, и мы должны рассмотреть его отдельно, безотносительно к чему-либо иному.

Особого рода музыкальное потрясение, неоформившаяся песнь, бессловесная и беззвучная, недоступная для слуха и внятная одному лишь сердцу, – вот первый признак, по которому распознается присутствие поэтического переживания в глубине души[2]. Попробуем прояснить этот факт. Если все предыдущие наши рассуждения верны, то можно, я думаю, сказать, что, с одной стороны, есть актуальное озарение знания – поэтическое переживание, поэтическая интуиция, – возникшее благодаря одухотворенной эмоции в предсознательной, а не в понятийной жизни интеллекта. С другой стороны, есть духовная среда – некий текучий и подвижный мир, оживляемый рассеянным светом Просветляющего Интеллекта и по видимости скованный сном, но втайне напряженный и недремлющий; такова предсознательная жизнь интеллекта, воображения и эмоции, свободная от всякого актуального понятия или идеи, но изобилующая образами и эмоциональными движениями; все прошлые переживания и

сокровища памяти, накопленные душой, присутствуют здесь в виртуальном состоянии. Именно в этой подвижной, текучей среде существуют поэтическое переживание и поэтическая интуиция – не виртуально, но как акт, или как вполне осуществившаяся актуализация.

Возможно ли, чтобы они не пробуждали и не потрясали эту жизненную среду, не создавали здесь то, что можно метафорически назвать волнами? В этой среде поэтическая интуиция распространяется вширь, и ее распространение происходит во времени, волна за волною. Это особого рода изначальное выражение, ни в коей мере не прибегающее к словам, выражение чисто психическое и, так сказать, прирожденное, источник которого – в неделимой целостности поэтической интуиции. Мне думается, что отношение между этой неделимой целостностью интуиции и частичными целостностями, последовательно возникающими в результате ее распространения вширь или выражения в ее собственной жизненной среде, заключает в себе некую рождающуюся музыку.

Тут я хотел бы ввести новое понятие, по моему мнению необходимое; для него нелегко подобрать подходящее слово – скажем так: динамический заряд или *интуитивный импульс*[3], одновременно и образный и эмоциональный. Каждая из упомянутых выше частичных целостностей представляет собой сочетание виртуальных образов и эмоции, пробужденных в подвижном, текучем мире творческой активности духа и по природе устремленных за свои пределы (tendancielles), динамичных и преходящих. Именно такое сочетание я и называю динамическим зарядом или интуитивным импульсом, вызванным поэтическим переживанием при живительном свете Просветляющего Интеллекта. Ни один из этих разнообразных импульсов не является полным выражением поэтической интуиции, все они по природе своей зависят от ее неделимой целостности. Между ними есть движение и последовательность. И эта подвижная последовательность частичных целостностей (которая берет начало в неделимой целостности поэтической интуиции и через которую проходит поэтическая интуиция) есть не что иное, как *значение*, выявляемое в *движении*: т. е. нечто вроде мелодии – близкой к истоку, первозданной мелодии, – это слово употреблено здесь в чисто аналогическом смысле, не имеющем никакого отношения к звукам и касающемся только недоступных слуху образно-эмоциональных психических зарядов. В момент начального распространения, неотделимого от самого существования поэтической интуиции, образы, имплицитно представленные в импульсах, остаются почти неосознанными и неощутимыми, они еще только рождаются; а эмоция, также имплицитно присутствующая, есть та самая эмоция,

одухотворенная и интенциональная, благодаря которой возникла поэтическая интуиция и которая теперь начинает пробуждать эмоциональные обертоны. Таково, в моем понимании, *музыкальное потрясение*, производимое поэтическим переживанием и поэтической интуицией.

Музыка интуитивных импульсов

2. Но по мере распространения поэтической интуиции в ее жизненной среде интуитивные импульсы тоже распространяются и становятся все более и более явственными; пробуждаются отчетливые образы, первоосновная эмоция находит отклик в более явственных эмоциях. Тогда в душе поэта возникает более объемлющее музыкальное потрясение, музыка, теперь уже не едва ощутимая, как прежде, но все более и более властная, в которой беззвучные ритмические и гармонические соотношения между интуитивными импульсами, вместе с их беззвучной мелодией, достигают сознания. Это более объемлющее музыкальное потрясение есть спонтанное начало созидательной деятельности; с него начинается первая стадия процесса выражения, преходящая и всецело устремленная к следующей стадии. Однако эта музыка – все еще музыка неслышимая, не музыка слов, а музыка интуитивных импульсов, пребывающая в душе. О ней писал Малларме: «*Песнь возникает из природного источника, существующего прежде понятия*, возникает в такой чистоте, что способна во множестве отразить вовне ритмы образов»[4]; Кольридж утверждал, что «"человек без музыки в душе"[1*] никогда не станет настоящим поэтом»[5].

> O pure of heart! thou need'st not ask of me
> What this strong music in the soul may be![3*]

Но мало сказать о «музыке в душе», или, по выражению Карла Густава Каруса, о той «песни», которая является «чудесным откровением Бессознательного Сознательному» и которая зовется «чувством»[6]. Мы должны попытаться ближе рассмотреть «природный источник» и осмыслить то, что

> Музыка тогда не звуки, а чувство[7].

В действительности о существовании этой неслышной музыки в глубине души поэта мы знаем потому, что, когда мы слушаем стихотворение – в особенности «современные», или послебодлеровские, стихи, – сходная музыка пробуждается в глубине нашей собственной души. В настоящий момент я, однако, придерживаюсь не порядка открытия, а порядка логического изло-

жения и, соответственно, должен говорить о поэте прежде, чем о стихотворении и о том, кто вслушивается в него. Кроме того, я наталкиваюсь на трудность особого рода, потому что я трактую о чем-то таком, что мне приходится искать *за* словами, *как если бы* я наблюдал эмоциональные движения в глубине души поэта *до* возникновения слов; ведь именно это я пытаюсь сделать: никакой философский анализ в этой области невозможен без такой попытки интроспективной реконструкции.

Итак, будем исходить из существования первой стадии выражения поэтического переживания – чисто образной (imaginale) и эмоциональной. Это стадия предварительная, целиком устремленная к следующей стадии, она устремлена к словесному выражению, и фактически она может иногда совпадать с тем излиянием слов и их «расположением на бумаге» (либо расположением цветовых пятен на полотне или нот на нотном стане), которое составляет вторую, и последнюю, стадию. Но я утверждаю, что эти две стадии поэтического выражения различны по природе: преходящее (зачаточное) выражение посредством тех *естественных* знаков, каковы образные и эмоциональные импульсы, осуществляется первым и по природе предшествует выражению с помощью *социальных* знаков, т. е. слов языка.

3. Поэтому я сказал бы, что есть два сущностно различных рода музыки (слово «музыка» обозначает эти два рода лишь в аналогическом смысле): музыка интуитивных импульсов, пребывающая в глубине души, и музыка слов, и заключенных в словах образов[8], которая изливается из души во внешний мир, – как есть и две сущностно различные стадии поэтического выражения: зачаточное выражение через интуитивные импульсы и окончательное выражение в словах. Все это в определенном смысле дано. Потому что *дана* поэтическая интуиция. А поэтическая интуиция *дает* зачаточное выражение через интуитивные импульсы; и она же *дает* окончательное выражение в словах. Но уже на первой стадии поэтического выражения начинается созидательная деятельность; и лишь только начинается созидательная деятельность, вступает в действие добродетель искусства. На первой стадии поэтического выражения – через интуитивные импульсы – интеллект уже насторожен, но он пока только слушает, прислушивается к поэтической интуиции и к тому, что ею дано, – к музыке образных и эмоциональных импульсов; хотя порой бывает, что одновременно дается и первая строка будущего стихотворного произведения.

На второй стадии поэтического выражения – через посредство слов – интеллект бодрствует как никогда; он прислушивается и к поэтической интуиции, и к музыке интуитивных импульсов и из множества слов, спонтанно всплывающих из

бессознательного, отбрасывает всё, что не созвучно этому первичному правилу.

Заметим здесь, что интуитивные импульсы – это, так сказать, искры интуиции, нечто частичное и производное; они зависят от центральной поэтической интуиции и пробуждаются в душе поэта на протяжении всего пути создания произведения, с его всевозможными превратностями. И они могут быть наималейшими зарядами эмоций и образов, к которым в поисках единственного стиха или единственного слова обращается поэт. Здесь опять-таки главная задача творческого интеллекта состоит, как мы уже сказали, в том, чтобы *делать выбор* между спонтанно возникающими словами.

Но на второй стадии, по мере развития созидательного процесса, творческий интеллект действует также и как рабочий разум, выполняющий собственно художественную задачу, применяющий вторичные правила выполнения работы, наблюдающий за расстановкой слов, все взвешивающий и все испытывающий. Тут требуется все терпение и тщание, все добродетели ремесленника; интеллект трудится без устали, не отступаясь от поставленной задачи, он пускает в ход все свои познания, он проявляет живейшую проницательность, чтобы быть верным собственной своей высшей пассивности, восприемлемой им неделимой вдохновляющей актуализации – поэтической интуиции и бессловесному означению, или мелодии, к которой он не перестает прислушиваться[9]. И эта попытка достичь высочайшей верности интуиции может быть возобновлена даже спустя годы.

Ибо стихотворение – это «вещь», созданная из слов, самого неблагодарного и самого ненадежного материала: звуков, не отличающихся ни богатством оттенков, ни разнообразием, знаков, стершихся от социального употребления, влачащих за собой множество побочных значений и цепко удерживающих малейшие коннотации своего смысла. Тем более трансцендентно то внутреннее откровение – само по себе невыразимое, заключенное в поэтической интуиции, в созидательном мраке души поэта, – которое произведение словесности должно изъяснить с помощью знаков и символов, возбуждая чувства и прельщая разум; тем более трудной и, я бы сказал, мученической является задача, возлагаемая на добродетель искусства. Ни от кого не ждут исполнения невозможного; но именно к этому призывается поэт.

4. Теперь, я думаю, мы можем перейти к другой проблеме, которой я коснулся в конце предыдущей главы. Она имеет отношение уже не к творческим истокам стихотворения, прослеживаемым в поэте, а к восприятию стихотворения читателем или слушателем и его воздействию на них.

Я хотел бы заметить здесь, в самой общей форме, что стихотворение по сути своей цель, а не средство: цель в смысле нового создания, порождаемого в прекрасном; не средство в смысле способа сообщения. «Единственная безусловно достаточная побудительная причина песни великого поэта, – та, которую приводит Китс:

I was taught in Paradise
To ease my breast of melodies.

Я научился этому в раю,
Я пеньем облегчаю грудь свою[4*].

Именно так. Переполняемая грудь найдет облегчение, только питая собою песнь»[10].

Поэтическая интуиция требует объективации и выражения в произведении. Достаточно уже того, что произведение существует, что сотворен этот своеобразный мир. То, что произведение позволяет поэту общаться с другими людьми, и даже то, что его видят или слышат, само по себе есть следствие преизобилования, чрезвычайно важное для поэта как для человека, но побочное по отношению к первому сущностному требованию поэзии. И в конечном итоге это спасение для поэта. Ведь если бы первая сущностная цель состояла для него в том, чтобы быть понятым, в том, чтобы полностью передать другим переживание и прозрение своего сердца и убедиться, что они по-настоящему приняты другими, тогда он был бы несчастнейшим из людей. *«Мы всегда одиноки»*, – сказал Пикассо[6*].

Однако следствие преизобилования, о котором мы только что говорили, функция сообщения с другими, несмотря на свой побочный характер, на деле играет второстепенную, но важнейшую и совершенно необходимую роль. И это безусловно существенно с точки зрения читателя или слушателя. Что же сообщается таким образом? Поскольку произведение – это окончательная объективация поэтической интуиции, оно в конечном счете стремится передать другим душам ту самую поэтическую интуицию, что была в душе поэта: не как творческую, но как познаватель-

ную интуицию одновременно и субъективности поэта, и какого-то проблеска реальности, в котором отражается мир. Всякое поэтическое произведение есть свидетельство. Хорошее произведение доставляет удовольствие чувству и уму, но ореол его красоты – это, прежде всего, ореол онтологической тайны, угаданной интуицией поэта; когда произведение предстает глазам других, оно сообщает интуицию, совершается переход от творческой интуиции к интуиции воспринимающей.

Естественно, что очень многое, и зачастую самое важное, самое дорогое сердцу поэта, теряется и рассеивается в процессе такого перехода. С другой стороны, по причине неоднозначности, характерной для существования и для всякого крупного экзистенциального воплощения, значение произведения в каком-то смысле шире и разнообразнее в умах людей, нежели в уме его создателя; великое произведение живет своей собственной жизнью, живет в поколениях – вызывающее восторг или неприятие, предаваемое забвению и открываемое вновь, и его глубинное содержание обнаруживает все новые и новые грани. Важно, чтобы было воспринято нечто от того, что заключалось, пусть даже виртуально, в неисчерпаемой интуиции, к которой оно восходит. Счастливы мы, если нам действительно сообщилась хотя бы малейшая ее частица. Тогда мы можем в какой-то мере прочувствовать истину яркого изречения Шелли: «Поэзия... запечатлевает мимолетные видения, реющие в поднебесье, и, облекая их в слова или очертания, посылает в мир, как благую и радостную весть, тем, в чьей душе живут подобные же видения, но не находят оттуда выхода во вселенную»[11].

Во всяком случае, те, кто, глядя на произведение, ожидает всего лишь удовольствия найти здесь отражение своих собственных заурядных чувств, своих мыслительных стереотипов и стандартных восприятий, останутся в поэзии чужестранцами, варварами. Более того, созерцать произведение лишь извне, даже если его достоинства оценены утонченным умом и подлинным эстетическим вкусом, – значит находиться еще только на пороге поэзии. Мы должны вслушиваться во внутреннее звучание произведения и в его поэтический смысл, быть открытыми тому, что оно сообщает, не противиться притягательной силе магнетического кольца, о которой говорил Платон[7*]. А это требует своего рода предварительного, всего только пробного, *одобрения* произведения и намерений поэта – без чего мы не могли бы проникнуть в сокровенный замысел стихотворения.

Открывая себя таким образом произведению, мы получаем в награду не сопричастность субъективности, или субъективным чувствам, поэта. Опыт, о котором я веду речь, в корне отличен от

такого Einfühlung[8*]. Мы сохраняем свою самотождественность, мы не стремимся смешаться с чужим «я»; в смешении субъективностей нет ничего привлекательного – это было бы чем-то вроде духовной распущенности. Мы даже проявляем больший интерес к тому, что уловил поэт в вещах, нежели к его самопостижению (которое было для него, однако, всего важнее). То, что мы обретаем, хотя, быть может, в частичном и ущербном виде, – это *интеллектуальный дар*[12], сопричастность поэтическому познанию и поэтической интуиции, благодаря которым поэт постиг какую-то тайну в общей тайне мироздания; и поскольку поэтическая интуиция есть познание через эмоцию, мы действительно становимся сопричастными эмоции поэта – я подразумеваю не чувства его, а его одухотворенную и интенциональную эмоцию, эмоцию, *дающую способность увидеть*. Мы обретаем ни с чем не сравнимое преходящее знание, ви́дение, мимолетное откровение. И, таким образом, можно согласиться с С.Э.М. Джоудом: «Когда мы отдаем должное музыке или живописи, точно короткая, беглая вспышка света вдруг озаряет природу той реальности, к полному познанию которой устремлено движение жизни. В этот момент, и до тех пор пока длится озарение, мы через антиципацию и, так сказать, сверх дозволенного, понимаем сущность цели. Мы, если можно так выразиться, на какой-то момент оказываемся *там*, подобно тому как страннику с высоты стоящего на пути холма может представиться мимолетная картина далекой страны, и он замедляет шаг, чтобы насладиться зрелищем. И поскольку мы на какой-то момент оказываемся *там*, мы испытываем, покуда длится этот момент, чувство освобожденности от житейской суеты, которое признается характерной чертой эстетического переживания»[13].

Классическая поэзия и музыка слов

5. Каким же образом сообщается поэтическая интуиция? В мои планы не входит исследовать эту проблему во всех ее аспектах, я хотел бы остановиться только на одном вопросе, с моей точки зрения особенно важном, а именно: интериоризация музыки, как она проявляется в современной поэзии.

Для большей ясности я сначала рассмотрю, намеренно упрощая дело, тип классического стихотворения: сперва – каким образом оно создается поэтом; затем – каким образом оно воспринимается читателем.

Перенесем свое внимание на общую структуру духовной активности. Как мы видели в одной из предыдущих глав, различные функции духа включают одна другую. Однако, сообразуясь с нашей теперешней целью и учитывая, что всегда преобладает ка-

кая-то одна из этих функций, в духовной активности можно выделить три различных области, или зоны. Во-первых, область предсознательной жизни Интеллекта, где рождается поэтическая интуиция. Во-вторых, область Воображения. В-третьих, область понятийного и логического Разума.

Рассмотрим теперь первый случай: создание классического стихотворения. У средоточия души, на границе духовного предсознательного, пробудилось поэтическое переживание, поэтическая интуиция уловила в вещах проблеск реальности и обратилась к нему. Тогда в области воображения формируется, без слов и понятий, первое выражение – через посредство естественных знаков, какими служат интуитивные импульсы, одновременно образные и эмоциональные.

Все это является общим для современной и для классической поэзии. Но в классической поэзии при переходе ко второй стадии выражения – к выражению с помощью слов – творческий порыв достигает сферы господства понятийного разума, и понятийный разум предъявляет свои права на верховную власть. Интуитивное содержание, оказывающее давление на поэта, должно быть переведено в понятия, и этот перевод в понятия должен подчиняться безусловному главенству рациональных связей и логической объективности, выражаемых посредством знаков языка как социального инструмента. Для *сообщения понятий* выстраивается ряд рационально подобранных концептуальных единиц. Следовательно, классическое стихотворение – это, так сказать, *связанная* форма (логически связанная); и оно по необходимости ясно, его внятный рассудку смысл, представляющий собой один из элементов поэтического смысла, есть *эксплицитный* внятный смысл. К тому же выражение на первой стадии, выражение через музыку интуитивных импульсов, в большинстве случаев было подавлено и сведено на нет из-за высших притязаний рационального выражения и понятийного развертывания, которые в той или иной степени мешают передать эту внутреннюю музыку словами[14].

6. Далее, стихотворение находит своего читателя (это наш второй случай). Припомним, что, согласно старой логической формуле, *слова обозначают понятия*, а *понятия обозначают вещи*. Перед читателем – произведение словесности, обозначающее, через понятия, подчиненные всевластию рациональных связей и логической объективности, определенный ряд вещей, которые предстоят уму как объективные реальности – например, разбившаяся лампа, рассеявшаяся туча, сломавшаяся лютня и забытая любовь, – или тот факт, что девушка по имени Роуз Эйлмер была одарена всеми достоинствами и что она умерла. Но если бы это было все, в чем тогда состояло бы различие между поэзией и ин-

формационным текстом – который к тому же не отражал бы главного? Нет, стихотворение призвано обозначить отнюдь не эту *определенную совокупность вещей*, эта совокупность вещей – только средство, промежуточное звено, и даже препятствие. Стихотворение обозначает то, что находится далеко за пределами этих вещей: проблеск реальности, к которому обращена поэтическая интуиция, смутно уловившая его в тайне мироздания, – безмерную трагичность смерти Роуз Эйлмер, интуитивно постигнутую Уолтером Сэвиджем Ландором, или недолговечность любви, интуитивно постигнутую Шелли. Таким образом, в действительности перед читателем – произведение словесности, которое обозначает, во-первых, как посредствующее звено, и с помощью понятий, подчиненных главенству логических связей, *определенную совокупность вещей*, предстающих в качестве объектов мысли, и во-вторых, как конечную цель, воспринятый безотносительно к понятию таинственный проблеск реальности, никакими понятиями невыразимый. Как же осознáет читатель это второе значение, истинное значение стихов? Только если он будет приведен к изначальной интуиции. А это может произойти лишь благодаря магнетической, сверхпонятийной силе, какова *музыка слов* (включающая и музыку изъясненных понятий и образов), достаточно мощная, чтобы преодолеть препятствие, создаваемое посредствующим значением, определенной совокупностью вещей, усыпить бдительное око нашего логического разума и сделать нас, плененных, сопричастными поэтической интуиции, рожденной в духовном мраке предсознательной деятельности поэта.

Ah, what avails the sceptred race,
  Ah, what the form divine!
What every virtue, every grace!
  Rose Aylmer, all were thine,

Rose Aylmer, whom these wakeful eyes
  May weep, but never see,
A night of memories and of sighs
  I consecrate to thee[15].

  When the lamp is shattered
The light in the dust lies dead –
  When the cloud is scattered
The rainbow's glory is shed.
  When the lute is broken,
Sweet tones are remembered not;
  When the lips have spoken,
Loved accents are soon forgot[16].

Таким образом, музыка слов для классического стихотворения – абсолютная необходимость; а вместе с музыкой слов рифма и все просодические требования правильной формы. Все эти законы и требования – только орудия высвобождения поэтического смысла.

Возьмем другой пример. Пусть это будет «The Sick Rose» Блейка. Изначальная музыка интуитивных импульсов осталась латентной, она была подавлена структурой рационального выражения; но здесь звучит музыка слов, и она определяет все.

O Rose, thou art sick!
The invisible worm,
That flies in the night
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy[17].

Современная поэзия и интериоризация музыки

7. Прочтем теперь современное стихотворение – выбираю наугад, – например, несколько стихов из поэмы «The Hollow men»:

This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

It is like this
In death's other kingdom
Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
Form prayers to broken stone[17a].

Современная поэзия предприняла попытку полностью высвободить поэтический смысл. В двойственном значении стихотворения она старается ослабить, а по возможности и вовсе устранить промежуточное значение, ту *определенную совокупность вещей*, что присутствует в стихах только из-за всевластия логичес-

ких требований социальных знаков языка и подобна преграде, разделяющей поэтическую интуицию и невыразимый в понятиях проблеск реальности, к которому она обращена. Стихотворение стремится к тому, чтобы иметь не двойное, а одно-единственное значение – обозначать только этот проблеск реальности, увиденный в вещах.

Итак, при создании современного стихотворного произведения все внимание поэта сосредоточено на интуитивных импульсах, пробужденных поэтической интуицией в области воображения. Там, в предсознательной жизни интеллекта, образы больше не служат рождению идей в процессе абстракции, они движимы и одушевляемы поэтической интуицией, при свете Просветляющего Интеллекта; и невыразимая в понятиях ясность (intelligibilité), заключенная в поэтической интуиции, *интенционально*, или нематериально, проходит сквозь образы, так что они становятся средствами сообщения внятного смысла, который никогда не найдет выражения в понятии и может остаться имплицитным, иногда даже неопределенным, но все же является внятным смыслом, способным подспудно затронуть и взволновать ум. И именно от образно-эмоциональных импульсов и от ясности, передаваемой образами, поэт получает для своих слов высший организующий закон; именно повинуясь этим импульсам связывает он понятия с понятиями и слова со словами. Бывает даже, что он полностью избавляется от эксплицитных понятий и переходит непосредственно от образов к словам.

Однако это лишь частный случай, и современная поэзия далеко не сводится к поэзии чисто имажистской. Она пользуется понятиями, не только имплицитными, передаваемыми в образах, но и эксплицитными, и даже понятиями в высшей степени абстрактными, и если ее понятия наполнены богатейшим мыслительным содержанием – тем лучше! Но высший закон выражения – это уже не закон рациональных и логических связей, это закон внутренних связей между интуитивными импульсами и невыразимой в понятиях внятности, которую передают образы, одушевляемые поэтической интуицией. Даже в самых ясных современных стихах, где выражение развивается чисто рациональными путями, скрытым всеобщим законом остается закон послушности движению интуитивных импульсов, словесное выражение постоянно поддерживается и проникается переживанием этого внутреннего движения в сфере эмоций и воображения. И уж тем более это очевидно в многочисленных стихотворениях, которые не развиваются чисто рациональными путями. Как бы то ни было, верховная власть перешла от рациональных связей к переживаемым сокровенным связям. Поэтому стихотворение теперь – *свободная форма*, я под-

разумеваю – не связанная логически; оно может быть ясным, но может быть и темным, т. е. содержащим в себе только имплицитное, возможно даже неопределенное, внятное значение.

8. И, таким образом, когда читатель воспринимает современные стихи, перед ним – произведение словесности, уже не обозначающее прежде всего *определенную совокупность вещей*: преграда пала. Стихотворение обозначает лишь невыразимый в понятиях проблеск реальности, смутно прозреваемый в тайне мироздания интуитивной эмоцией поэта.

Слова, которые больше не обозначают понятия, подчиненные верховной власти рациональных связей и логической объективности (что является нормой в науке) и которые, следовательно, больше не обозначают вещи как ряд объективных реальностей, предстоящих уму, – слова обозначают теперь понятия (имплицитные либо эксплицитные) и образы (носители эксплицитного либо имплицитного внятного значения), послушные закону интуитивных импульсов и связываемые друг с другом соответственно интуитивным импульсам. Так слова непосредственно приводят читателя к внутренней музыке интуитивных импульсов, возбужденных в воображении поэта, и в конце концов через эту музыку делают его сопричастным поэтической интуиции, которую она естественно выражает. Ибо там есть своя музыка, как я показал в начале. И этой внутренней музыке принадлежит основная роль и в классической, и в современной поэзии, если говорить о *рождении* стихов в душе поэта. Но что касается выражения, то в классической поэзии она чаще всего оставалась невыраженной, так как *вытеснялась*, заглушалась или уничтожалась в силу королевского права и привилегии рационального выражения и *заменялась* музыкой слов. Теперь же, наоборот, музыка интуитивных импульсов оказывается на первом плане, она открывается во всей полноте, она стала преимущественным орудием поэтического выражения. Читатель слушает ее непосредственно, и в его душе пробуждаются интуитивные импульсы, близкие к интуитивным импульсам души поэта. Произошло возвращение назад, или обращение внутрь; поэзия не может обойтись без музыки, но первая роль перешла от музыки слов к сокровенной музыке интуитивных импульсов. Такова та интериоризация музыки, на которую я хотел указать. Не думаю, что без современной поэзии мы вполне осознали бы важность этой неслышной, бессловесной и беззвучной музыки.

Я полагаю, эти наблюдения нетрудно проверить, читая современных поэтов[18], если одновременно прибегнуть к интроспекции и обращать внимание не только на слова, но и на то, что́ вызывают они в нас самих.

Здесь тоже надо в первую очередь упомянуть Бодлера, который, как я заметил в предыдущей главе, казалось бы, говорит языком классической поэзии, но в действительности уже все преобразил, в силу исключительной остроты своего взгляда, обращенного внутрь, и своей необычайной способности интеллектуализации чувственности – способности, позволяющей ему во всем видеть внутренние истоки. В его стихах встречаются порой на удивление банальные и прозаичные пассажи[19], но они не бросаются в глаза; они не имеют значения. Видимая форма стихотворения затмевается мощью интуиции. В то же время ритм последовательных зарядов интуитивной эмоции стал безусловно преобладающим[20].

Такое преобладание музыки интуитивных импульсов я нахожу во всех стихах, помещенных в Текстах к этой главе в группе II.

Под мостом Мирабо тихо катится Сена /
И уносит любовь. /

I am gall, I am heartburn. /
God's most deep decree
Bitter would have my taste: /
My taste was me. /

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown /
Till human voices wake us, /
And we drown. /

Я поставил в этих стихах разделительные знаки не для того, чтобы подчеркнуть скандирование, а затем, чтобы отметить динамические заряды или интуитивные импульсы, которые они несут в себе, и попросить читателя проделать эксперимент, обращая слух *внутрь себя* при пробуждении этих беззвучных, всецело духовных образных и эмоциональных единиц.

В следующих стихах Йейтса (отрывке из «The Blessed»), мне кажется, есть простая мелодия интуитивных эмоциональных зарядов, из которых каждый выражается в одном стихе:

And blessedness goes where the wind goes, /
And when it is gone we are dead; /
I see the blessedest soul in the world /
And he nods a drunken head. /

В других стихах Йейтса («After Long Silence»[21]) гармония более сложная. После короткого импульса следует длинная каденция из пяти стихов, включающая другие импульсы как составляющие одного движения. И затем два заключительных импульса, загадочным

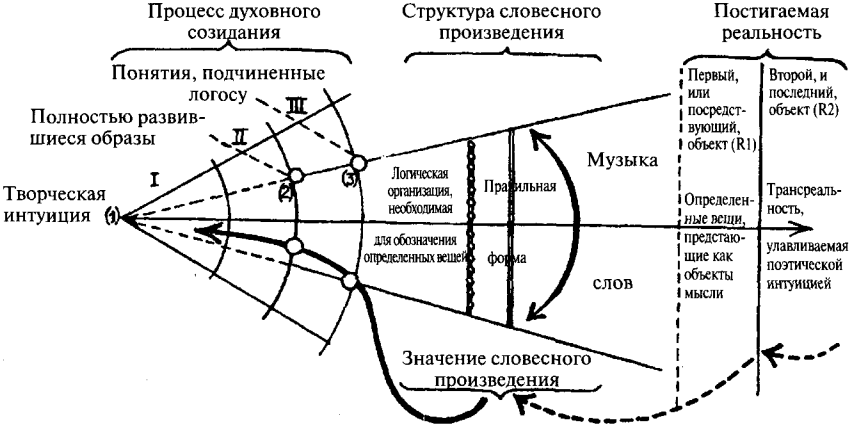
образом единые. Все риторическое движение стихотворения есть только выражение сложного внутреннего движения и внутренней музыки всех этих образно-эмоциональных импульсов:

Speech after long silence; //
it is right,
All other lovers being estranged or dead, /
Unfriendly lamplight hid under its shade, /
The curtains drawn upon unfriendly night, /
That we descant and yet again descant
Upon the supreme theme of Art and Song: //

Bodily decrepitude is wisdom; //
young
We loved each other and were ignorant. //

9. Подводя итог, я сказал бы, что стихотворение – это некий механизм, помогающий нам выйти *сквозь* вещи *за пределы* вещей, и что процесс духовного созидания, а значит, и устройство такого механизма в классической и в современной поэзии обладают отличительными особенностями. Я взял на себя смелость выразить это с помощью двух схем – для тех читателей (если таковые найдутся), которые разделяют мою невинную страсть к наглядности. Конечно, эти схемы изображают вещи в более чистом и более отчетливом виде, чем они есть на самом деле. И все же я думаю, что в обоих случаях они указывают главные направления.

Первая схема относится к классической поэзии.



Она представляет, во-первых, процесс духовного созидания стихотворения в уме поэта (зона I – это область предсознательной жизни Интеллекта; зона II – область Воображения; зона III – область понятий и Разума); во-вторых, структуру стихотво-

рения; в-третьих, постигаемую реальность. И, в-четвертых, жирная линия изображает обратное движение, или значение стихотворения как доносящего до ума (теперь уже не поэта, а читателя) реальность, постигнутую поэтом.

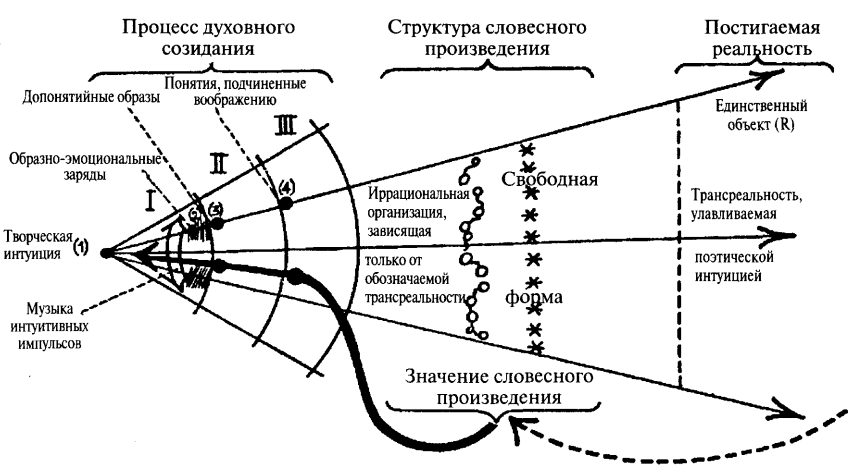
Творческая интуиция (1) в поисках выражения проходит в основном через полностью развившиеся и окончательно сформировавшиеся образы (2) – то, что мы назвали в IV главе внешними проявлениями воображения, – и через понятия, находящиеся в подчинении у логоса (3) (как правило, образы даже ищут и выбирают, чтобы проиллюстрировать эксплицитные понятия после того, как эти последние были получены).

Цель стихотворения – выразить и обозначить трансреальность (R2), улавливаемую творческой интуицией, но для этого поэт должен использовать (в качестве экрана) определенные вещи, предстающие как объекты мысли (R1) и обозначаемые логически организованными понятиями. У словесного произведения, связанного с этой логической организацией, таким образом, есть *два значения* (R1 и R2), из которых первое (R1) принадлежит к области рационализированной и социализованной коммуникации. Для того чтобы уравновесить этот внепоэтический груз, абсолютно необходима музыка слов.

Наконец, стихотворение подвергается соответственно *двойной регуляции*. Первый регулирующий фактор – творческая интуиция и вторичные правила исполнения работы, поставленные на службу творческой интуиции. Второй регулирующий фактор – правильная форма стихотворения.

Вторая схема относится к современной поэзии.

Теперь творческая интуиция в поисках выражения не нуждается в том, чтобы проходить через понятия, которыми управляет



разум, и через логически организованные полностью развившиеся образы. Творческий процесс свободен, он может начать развиваться из очага динамического единства образа и мысли, где возникает музыка интуитивных образов и где эмоция и рождающиеся образы чреваты виртуальной внятностью. Творческая интуиция (1) проходит в основном через те духовные зачатки, какими являются интуитивные импульсы (2), через допонятийные образы (3) и через понятия (4), которые независимо от того, сформированы ли они эксплицитно или еще только возникают из материнских образов, подчиняются скорее порядку воображения, чем своему собственному логическому порядку.

Стихотворение обозначает только трансреальность (R), улавливаемую поэтической интуицией, и уже не должно обозначать прежде всего определенную совокупность вещей, предстающих как объекты мысли. Оно обладает, таким образом, *одним-единственным значением*, которое имеет отношение к поэтическому пониманию, а не к рационализированной и социализованной коммуникации. Св. Павел говорит о тех, кто не женат или не замужем, что у них только одна забота – угодить Господу; ведь им не нужно угождать жене или мужу[22]. Так и девственное стихотворение всецело устремлено к своему единственному объекту.

Музыка слов, по-прежнему необходимая, уступает главное место другой музыке, более сокровенной. Музыка возвращается в свои глубины. Самое существенное теперь – это музыка интуитивных импульсов, которая свободно переходит в словесное произведение, не вытесняемая и не уничтожаемая требованиями логоса, и к которой читатель, в свою очередь, приобщается этим словесным произведением.

Наконец, стихотворение подвергается *одной-единственной регуляции* – со стороны творческой интуиции и правил создания произведения, поставленных на службу творческой интуиции. Форма стихотворения свободна, но свободна не от всякого правила, а от всякого предустановленного правильного образца.

10. Таким образом, современная поэзия должна была освободить себя от правильной формы стихотворения, от необходимости рифмы и от других требований классической просодии. Современной поэзии надлежит повиноваться более строгим законам и правилам, потому что это правила свободные и непредусмотренные, зависящие в каждый момент от верности слуха и от строгого гармонического соответствия каждого слова, каждой ритмической группы, каждого периода стихотворения беззвучной музыке, пробужденной в душе поэтической интуицией. «Эти таинственные правила, – говорит Кокто, – имеют примерно такое же отношение к старинным правилам версификации, как сеанс

одновременной игры в шахматы на десяти досках к партийке в домино»[23].

Современная поэзия часто даже обходится, или мнит, что обходится, без музыки слов. При этом она либо ищет в действительности музыку более суровую, не ласкающую слух, музыку прерывистую, но все же остающуюся музыкой; либо утрачивает и отвергает свой обязательный элемент, возомнив, будто музыка слов мешает беспримесному выражению внутренних импульсов образной природы или же скрывает их. Но это только следствие слишком слабых способностей в самом поэте. Ибо музыка слов в произведении словесности – необходимый отзыв в словах на неслышную музыку, пробужденную поэтической интуицией. В лучших современных стихотворениях эта внутренняя музыка бывает тем более явственной и тем более покоряющей, чем более чиста и неподдельна музыка слов[24].

В классической поэзии, в целом чересчур многословной, из-за верховенства рационального выражения и понятийного развития музыка интуитивных импульсов чаще всего оставалась невыраженной; однако эта внутренняя музыка и здесь находила свое выражение в самые лучезарные мгновения – правда, нечастые, по крайней мере во французской классической поэзии, – и у крупных поэтов она была не столько подавлена, сколько приглушена или отдалена. Иногда она даже могла ускользнуть от нашего недостаточно сосредоточенного духа только потому, что совершенно сливалась с музыкой слов и выражала себя через эту внешнюю музыку. Такое чудо происходит в некоторых знаменитых стихах Расина:

> Ариадна, сестра, от любовной жестокой печали
> Упокоилась ты на брегах, что враждебными стали[25]

или Уэбстера:

> Cover her face; mine eyes dazzle; she died young[12*].

Чтобы избежать недоразумений, уточним: если современная поэзия движима прежде всего интуитивными импульсами образов и эмоции и, так сказать, перекрывает область господства понятийного разума, то это отнюдь не означает, что современная поэзия – исключительно поэзия аффектов и чувств. Ибо это обстоятельство касается лишь поэтического выражения. Богатство мысли, интеллектуальное знание, глубина рационального содержания в современной поэзии могут быть так же велики, как и в поэзии классической. Только выражаются они по-иному, с помощью более свободных и более интуитивных средств.

Я сказал, что в своем стремлении к выражению современная поэзия освободилась от верховенства логической организации понятий. Этим я вовсе не утверждаю, что она свободна от понятий, что она изгоняет понятия разума! Я хотел бы подчеркнуть здесь то, на что уже указывал раньше. Интеллект не может обойтись без понятий. С одной стороны, понятия участвуют в самом процессе выражения. Будь то понятия рождающиеся, виртуальные, несомые, так сказать, образами; или имплицитные, неосознанные и служащие только затем, чтобы вызывать наплыв образов[26]; или же эксплицитные и употребляемые в своем полном интеллектуальном значении, – в любом случае, и это главное, они остаются необходимыми инструментами означения, но они уже не господствуют в произведении, и в этом смысле все они были развенчаны; поэтическое выражение кладет конец их неистощимому описательному красноречию, как и необходимости подчиняться навязанному ими порядку, основанному на рациональных сочленениях и логической объективности. С другой стороны, в том, что касается знания, предваряющего поэтический процесс и *предшествующего* поэтическому знанию, современный поэт, так же как и поэт классический, обладает множеством понятий, истинных или ложных. Они входят в ту сокровищницу памяти, которая в виртуальном состоянии присутствует в предсознательной жизни интеллекта и которой пользуется поэтическая интуиция.

Небольшое отступление по поводу критика

11. Чтобы закончить это рассмотрение стихотворения с точки зрения того, как оно воспринимается другим человеком, или что оно говорит читателю, я хотел бы прибавить несколько слов относительно критика. Во II главе я привел пассаж, где Бодлер заявляет, что было бы противоестественно, если бы критик стал поэтом, что это было бы своего рода аномалией. Однако Платон, цитируемый в другой главе[13*], утверждает, что любая рассудочная критика ничего не стоит, если критик прежде не притягивался магнетическими кольцами вдохновения и не был поражен тем же безумием, что и поэт. Критик должен воспринимать гораздо яснее и глубже обыкновенного читателя все то, что, будучи сообщено стихотворением, позволяет соприкоснуться – интуитивно – с творческой интуицией поэта. Иными словами, критик – тоже поэт, и он тоже обладает поэтическим даром, по крайней мере виртуально. Прежде чем судить о произведении со стороны средств исполнения, критику необходимо выявить породившие его творческие интенции и самое сокровенное, что потрясло душу

его творца. Он должен быть способен «мгновенно» ощутить «вечную боль», о которой однажды сказал Роберт Фрост.

Бодлер создал в своем воображении фикцию – критика, наделенного *только* даром критического анализа, т. е. в действительности вовсе и не критика. Весь вопрос сводится к большей или меньшей степени развития рефлективных способностей. Есть, правда, критики, и притом критики выдающиеся, неспособные написать стихотворение: поэзия у них нашла себе пристанище в их критическом творчестве. Шарлю Дюбо, которого я считаю крупнейшим из французских критиков, после нескольких безуспешных попыток пришлось отказаться от мысли о собственном произведении. Не сомневаюсь, что он был поэтом, и поэтом замечательно одаренным; но поэтическая активность у него была парализована неимоверным развитием рефлективных способностей.

Я не забываю о том, что для некоторых из пишущих, кто попросту лишен поэтического дарования, критика – всего только «удовлетворение подавленного желания творить»[27]. Но я утверждаю, что они на самом деле не критики. «Их реакция – реакция заурядного эмоционального индивидуума, развитая до чрезвычайной степени». «Чтение иногда оплодотворяет» их эмоции, «так что они создают нечто новое, что не относится к критике, но не является и выбросом, извержением творческой энергии, началом творчества»[28]. Иначе говоря, они такие же неудавшиеся критики, как и поэты.

Намеренное сравнение и непосредственно озаряющий образ

12. Я обсудил вопрос об интериоризации музыки и рассмотрел понятие интуитивного импульса, одновременно образного и эмоционального. Остается исследовать одну частную проблему, связанную с образами.

«Образ, – пишет Джон Кроу Рансом, – невозможно лишить первозданной свежести, на которую не может притязать мысль. Мысль производна и приручена. Образ пребывает в своем естественном, или диком, состоянии, и его надо открыть в этом состоянии, а не привести к нему, он повинуется своему собственному закону и неподвластен нашим законам. Мы думаем, что можем завладеть образом и держать его в неволе; но покорный узник – не настоящий образ, а только мысль, т. е. образ, который лишили его характерного свойства»[29]. Поэзия, и в особенности поэзия современная, старается сохранить характерное свойство образа.

Как было отмечено в начале IV главы, для образов возможны три состояния, или экзистенциальных уровня. Во-первых, они

могут быть частью «внешних проявлений воображения», что означает – участвовать в будничной, повседневной, более или менее поверхностной жизни воображения, тяготеющего к чувственному восприятию и прикованного к потребностям нашей каждодневной сознательной деятельности, так же как и нашего рационального познания внешнего мира (категория № 1).

Во-вторых, они могут принадлежать к тому, что мы назвали автоматическим или глухим бессознательным; тут они отрезаны от интеллекта и включены в структуры и динамизм особого мира, где инстинкты, воспоминания и подавленные влечения, сновидения и либидо ведут свою собственную жизнь (категория № 2).

В-третьих, они могут принадлежать к предсознательной жизни интеллекта; здесь они освещаются Просветляющим Интеллектом – либо затем, чтобы служить созданию абстрактных понятий и идей, либо для того, чтобы их самих возбуждала и оживляла поэтическая интуиция (категория № 3). Проблема, которую я хочу затронуть, касается метафорического использования образов, рассматриваемого в этом частном аспекте[30]. И здесь тоже, я думаю, мы обязаны современной поэзии переосмыслением старой истины.

Обратимся к заявлению Реверди, приведенному в Текстах к этой главе. Оно представляет особый интерес для современной французской поэзии; в свое время французские поэты уделили ему много внимания. К сожалению, обозначая нечто, как он чувствовал, принципиально важное, Реверди изъяснялся в довольно темной манере и не счел нужным определить, что он понимает под словом *сравнение*. «Образ, – говорит он, – есть чистое творение ума. Он рождается не из *сравнения*, а только из *сближения* двух более или менее далеких друг от друга реальностей». Но разве не является всякое сравнение сближением такого рода? В чем разница? Я полагаю, что здесь и далее, когда Реверди говорит, что «сильный образ, новый для ума, создают, сближая *без помощи сравнения* две отстоящие одна от другой реальности, связь между которыми уловил один только ум», под словом *сравнение* он понимает *намеренное сравнение* через прослеживание подобий, уже данных в природе, – другими словами, акт разыскания среди вещей, с целью проиллюстрировать какую-то идею, некой реальности, понятие которой *естественно* связано с этой идеей (поскольку то и другое соединены в более общем понятии): так, например, понятие юности и понятие весны соединены в более общем понятии фонтанирующей жизненной силы. Иначе говоря, сближение уже было осуществлено в природе (или, вернее, в понятиях, почерпнутых из природы), и ум не «создает» его, а скорее констатирует.

Итак, есть два типически различных пути метафорического использования образов.

С одной стороны, путь логического мышления. Мы знаем нечто в понятии: например, хрупкость земного счастья. Чтобы проиллюстрировать или прояснить этот познанный и вполне четко сформированный, или выраженный, в нашем уме предмет или чтобы знание о нем легче было сообщить другим, мы рассматриваем наш внутренний мир готовых образов (относящихся к категории № 1: образов, упорядоченных в целях рационального познания внешнего мира); среди этих образов мы подбираем нечто другое, причастное той же общей идее хрупкости, – например, стекло, хрупкость стекла, и говорим, что первое таково же, как и второе:

> И, как стекло, играя и сверкая,
> Оно грешит и хрупкостью его[31].

Вот что я называю *намеренным сравнением*. Все здесь лежит на поверхности разума и на поверхности воображения. Сравнение производится между двумя познанными вещами, каждая из которых выразима и выражена безотносительно к другой: вещь уже познанную сближают с другой познанной вещью, чтобы лучше или ярче выразить первую, соединяя с ней вторую. Поэзия может, конечно, пользоваться подобным способом выражения. Но само по себе такое намеренное сравнение представляет риторический прием, принадлежащий к дискурсу разума, а не творческий прием, принадлежащий к интуитивным средствам поэзии.

С другой стороны, есть интуитивный путь поэзии, путь предсознательной, не-понятийной, деятельности интеллекта. Поэтическая интуиция рождается в этой предсознательной деятельности, она включает в себя темное знание, знание эмоциональное, само по себе неизъяснимое и невыразимое в понятиях. Она возбуждает интуитивные импульсы, одновременно образные и эмоциональные, о которых я говорил в начале, – чтобы дать возможность в какой-то мере узнать или увидеть ее таинственное содержание, чтобы довести его до сознания. Пробужденные при этом образы сами находятся в текучем состоянии – неупорядоченные, подвижные, открытые всем ветрам – и принадлежат к предсознательной жизни духа. Это образы категории № 3, освещаемые рассеянным светом Просветляющего Интеллекта, – инструменты для обеспечения некоторой интеллектуальной внятности; они сохраняют свою первобытную жизнь, не достигая порога, где начинается процесс образования идей через абстракцию. Образ используется как носитель некоторого внятного уму значения, подспудно исходящего от поэтической интуиции, и когда он выражается в слове, он передает это внятное значение и позволяет

воспринять нечто ясно, но без посредства понятий. Так обстоит дело, когда, например, Йейтс пишет:

> The winds that awakened the stars
> Are blowing through my blood[32].

Тут можно отметить, что образ этот довольно уязвим с точки зрения разума, или астрономии, ибо в природе никакой ветер никогда еще не разбудил ни одной звезды. Но, думаю, это-то как раз и подтверждает мою позицию. Йейтс не написал, и не мог бы написать, следуя классическому образцу: «Подобно тому как ветры разбудили звезды» (первый член намеренного сравнения), «так, и проч.» (второй член намеренного сравнения[33]). В действительности этот образ заимствован не из астрономических фактов и найден не на поверхности воображения, он возник из *допонятийного воображения*, он был использован, независимо от какой-либо уже известной истины о ветрах и звездах, затем лишь, чтобы выразить и передать нечто, чему даже нет имени, – назовем это страстной восторженностью поэта. И оттого он только более многозначителен.

Нужно добавить, что образы, конечно же, могут быть использованы так не только в отношении к центральной творческой интуиции, но и в отношении ко всякому отдельному интуитивному импульсу, при всяком мимолетном озарении, возникающем в процессе создания произведения и относящемся к одной из его частей, сколь бы малой она ни была. К примеру, желая выразить и передать совершенно особое, невыразимое в понятиях ощущение, когда у вас нет «ничего, кроме одеяла, чтобы отделить от холода внешнего воздуха вас самих и вашу изнеженность», Мелвилл писал: «Вы тогда лежите, точно единственная теплая искорка в сердце арктического кристалла»[34].

Вот что я называю *образом*, *непосредственно озаряющим*, без вмешательства какого-либо понятия, – озаряющим, потому что он сам озарен одновременно Просветляющим Интеллектом и поэтической интуицией, или искрой интуиции. Все здесь совершается в глубинах допонятийной жизни интеллекта и воображения. При этом не сравнивают две различные вещи, но скорее одна вещь познается через образ другой. Не сближают одну, уже познанную вещь с другой, тоже познанной, но вещь, которая была непознанной[35] – она только лишь пребывала во мраке эмоциональной интуиции, – открывается, и выражается, посредством другой, уже познанной, и тем самым открывается их сходство; все это, как отмечал Реверди, – следствие творческой способности ума. Вторая вещь (теплая искорка в сердце арктического кристалла или ветры, разбудившие звезды) сближается с первой (с тем не-

изъяснимым и еще не переданным, что есть в изнеженности спящего или в восторженности поэта) не потому, что это объекты двух естественно связанных понятий, а потому, что в предсознательной стихии, в море образов, образ второй вещи был поднят на поверхность совместным действием эмоциональной интуиции и Просветляющего Интеллекта – в поисках интуитивного выражения какой-то напряженной и темной внятности. И именно потому, что надо сделать внятным для ума нечто из еще не выраженного, не вышедшего из первичной туманности, где нет ничего вполне сложившегося, где всему еще только предстоит быть порожденным и дух не знает устали; потому, что вся эта деятельность осуществляется безотносительно к понятийной организации вещей согласно их естественному сходству, а только в зависимости от интуитивного начала интеллекта, – именно поэтому то, что сближаются вещи, по природе *отстоящие* одна от другой, и сближение их абсолютно ново, свежо и неожиданно, оказывается лишь естественным результатом действия этого свободного начала интеллекта, а не целенаправленного усилия воли и какого-нибудь дотошного исследования. Приведу еще один пример, который, я думаю, особенно нравится г-ну Блэкмуру[36]. Мисс Марианна Мур говорит о

> Хризантемообразной свирепой льва голове.
> The lion's ferocious chrysanthemum head.

13. Я рассмотрел, каков, по моему мнению, первый и самый естественный путь возникновения непосредственно озаряющего образа – когда он извлекается поэтической интуицией из стихии образов, которые принадлежат к предсознательной жизни духа и представляют собой инструменты, соприродные Просветляющему Интеллекту. Теперь нужно прибавить, что есть еще второстепенный, или дополнительный, путь: любые образы, из какой бы области воображения они ни исходили, будь то из сферы внешних проявлений воображения (наша категория № 1) или из области автоматического бессознательного (категория № 2), могут играть роль непосредственно озаряющих при условии, если, являясь сознанию, они будут затронуты и оживлены творческой активностью интеллекта и поэтической интуиции. В этом случае они происходят не из природного очага поэтической активности, но поэтическая активность присваивает их. И даже может статься, что поэт заимствует образы, родившиеся в уме другого человека, возможно, даже не обладающего поэтическим дарованием. У другого это были всего лишь блуждающие образы, которые имели только потенциальную, а не действительную поэтическую значимость или ценность. Но коль скоро интеллект поэта

бросил на них свой свет, они могут стать образами подлинно поэтическими, или непосредственно озаряющими. Если не ошибаюсь, Харт Крейн в «Emblems of Conduct» воспользовался даром Сэмьюэла Гринберга – его последними стихами, написанными перед смертью на больничной койке. Мне, конечно, могут возразить, что Сэмьюэл Гринберг сам был поэтом. Но это был *другой* поэт, у которого Харт Крейн заимствовал образы, – вот о чем я говорю. Кроме того, стоит поразмыслить о душевнобольных и об интересе, какой испытывают порой поэты к их писаниям и к возникающим в их сознании образам.

Чтобы дополнить наши наблюдения о непосредственно озаряющем образе, заметим, что, пользуясь этим способом выражения и сообщая с помощью его некоторый интуитивный импульс нашим собственным способностям, сознательным или предсознательным, поэзия может идти двумя различными путями. Либо слова, которые, впрочем, могут отличаться чистейшим музыкальным звучанием, будут сколь возможно простыми и обнаженными, так что одно только их значение, а не звуковая структура будет носителем образа:

> Я один на трепещущей кромке берега
> Один на скользком камне дрожи смертельной[37].

Либо это будут слова богатые и затейливые, и их собственная звуковая структура будет играть существенную роль в изъяснении образа. Таковы, я думаю, стихи Хопкинса.

> Or a jaunting vaunting vaulting assaulting trumpet telling[38].

Полагаю, что поэты, избирающие второй путь, – это те, чьи стихотворения я охарактеризовал как скорее «трудные», нежели «темные»; такие поэты стремятся довести слова до высшей способности означения, сообразно их неотъемлемому внутреннему достоинству[39].

Удалось ли мне лучше Реверди осветить различие между *намеренным сравнением* и *непосредственно озаряющим образом*? В любом случае у меня нет сомнений относительно важности этого различия. И весьма примечательно, на мой взгляд, то, что мы здесь сталкиваемся не с чисто техническим различием, а с различием, касающимся самого способа проявления жизненных способностей души.

Современная поэзия, вследствие своего особого подхода к образам и к интуитивным импульсам и вследствие того, что она чаще всего не выражает саму вещь, вызываемую в сознании образом, а

только наводит на мысль о ней посредством образа, – современная поэзия заставляет нас признать это различие. Само по себе оно отнюдь не ново. Думаю, то, что я называю непосредственно озаряющим образом, служило орудием для всех значительных поэтов. Тут можно привести хотя бы строки из Драйдена:

while within your arms I lay,
The world fell mould'ring from my hands each hour[40]

или указать на мощную спонтанность, которая, вопреки дискурсивной и симметричной форме, проходит сквозь «A Divine Image»[15*] Блейка. А сколько мы могли бы говорить о Шекспире и Данте! Все их стихи обнаруживают силу непосредственно озаряющего образа. Когда Данте описывает желтизну вечной розы[16*] или когда он изображает нам Лию – деятельную жизнь, – своими прекрасными руками плетущую венок, чтобы убрать себя для зеркала, меж тем как сестра ее, Рахиль – созерцательная жизнь –

non si smaga
del suo miraglio, e siede tutto giorno[41],

когда Шекспир пишет:

She looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace[42]

или вкладывает в уста короля Лира восклицание:

But I am bound
Upon a wheel of fire, that my own tears
Do scald like molten lead[43],

все это не намеренные сравнения, а плоды непосредственно озаряющего образа.

Затронутый нами вопрос имеет отношение не только к поэзии. Я уже отмечал, какую роль играет озаряющий образ – понимаемый аналогически – в области живописи[44]. А как обстоит дело с нашими замечаниями об интериоризации музыки и о понятии интуитивных импульсов? Эти замечания относятся и к живописи, mutatis mutandis. Если картина обладает той «мелодией», о которой говорил Бодлер, это, в конечном итоге, проявление музыки интуитивных импульсов, пробужденной художническим видением и творческой интуицией живописца в предсознательных сферах его духа. Картина обращает нас к этой внутренней

музыке сразу, единовременно — в отличие от музыки и поэзии, предполагающих временну́ю последовательность восприятия. Но песня без слов, которая крепнет в нашей душе, когда мы грезим, созерцая произведение живописи, — это, я убежден, основное и самое глубокое движущее начало нашей эмоции.

Тексты без комментариев

I

1. *Samuel Taylor Coleridge.* Biographia Literaria (chap. XIV):

The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control (*laxis effertur habenis*) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgment ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter, and our admiration for the poet to our sympathy with the poetry[18*].

2. *Francis Thompson.* Coleridge[a]:

Around Coleridge the clamor of partisans is silent: none attacks, none has need to defend. *The Ancient Mariner*, *Christabel*, *Kubla Khan*, *Genevieve*, are recognized as perfectly unique masterpieces of triumphant utterance and triumphant imagination of a certain kind. They bring down magic to the earth. Shelley has followed it to the skies; but not all can companion him in that rarefied ether, and breathe. Coleridge brings it in to us, floods us round with it, makes it native and apprehensible as the air of our own earth. To do so he seeks no remote splendors of language, uses no brazier of fuming imagery. He waves his wand, and the miracle is accomplished before our eyes in the open light of day; he takes words which have had the life used out of them by the common cry of poets, puts them into relation, and they rise up like his own dead mariners, wonderful with a supernatural animation[19*].

3. *John Crowe Ransom.* The World's Body[b]:

Poetry distinguishes itself from prose on the technical side by the devices which are, precisely, its means of escaping from prose. Something is

continually being killed by prose which the poet wants to preserve. But this must be put philosophically. (Philosophy sounds hard, but it deals with natural and fundamental forms of experience.)

The critic should regard the poem as nothing short of a desperate ontological or metaphysical manoeuvre. The poet himself, in the agony of composition, has something like this sense of his labors. The poet perpetuates in his poem an order of existence which in actual life is constantly crumbling beneath his touch. His poem celebrates the object which is real, individual, and qualitatively infinite. He knows that his practical interests will reduce this living object to a mere utility, and that his sciences will disintegrate it for their convenience into their respective abstracts. The poet wishes to defend his object's existence against its enemies...[20*]

II

4. *Стефан Малларме.* Первое разглагольствование[c]:

Все, что признается написанным в технически приемлемой форме, то есть фразированным, содержит в себе мелопею: письмо – это только начертание песни, которая смешивается с языком и сама убедительна в смысле своем.

...По неискоренимому, должно быть, писательскому предрассудку воображаю я себе, что все, без остатка, скажется в полный голос; что теперь, когда лежат перед нами в осколках великие ритмы литературы... распыляясь в голосовую рябь, к инструментовке близкую, именно и ищем мы искусство, какое должно завершить транспозицию симфонии в Книгу или, говоря попросту, возвратить наше добро: ибо не из бесхитростных звуков, медью, струнами и деревом издаваемых, но, бесспорно, из разумной речи человеческой, апогея достигшей, воспоследует, как свод всепроникающих отношений, во всей полноте и очевидности своей – Музыка[21*].

5. *Сапфо.* Уж месяц зашел[d]:

Δέδυκε μὲν ἀ σέλαννα
καὶ Πληΐαδες, μέσαι δὲ
νύκτες παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

Уж месяц зашел; Плеяды
Зашли... И настала полночь.
И час миновал урочный...
Одной мне уснуть на ложе!
(Пер. Вяч. Иванова[22*])

6. *Сапфо.* Аттида[e]:

Ἤράμαν μέν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά.

Ты была мне когда-то, Аттида, любимицей...
(Пер. М. Гаспарова[23*])

7. *John Webster.* The Duchess of Malfi (IV, 2):

Cover her face; mine eyes dazzle; she died young.

Прикройте лицо ей; глаза мои слепнут; юной она умерла.

8. *John Keats.* La Belle Dame sans Merci:

O what can ail thee, knight at arms,
Alone and palely loitering?
The sedge has withered from the lake,
And no birds sing!

O what can ail thee, knight at arms,
So haggard and so woe-begone?
The squirrel's granary is full
And the harvest's done.

I see a lily on thy brow,
With anguish moist and fever dew;
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too. –

I met a lady in the meads,
Full beautiful, a faery's child;
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

I made a garland for her head,
And bracelets, too, and fragrant zone;
She looked at me as she did love,
And made sweet moan[24*].

9. *Samuel Taylor Coleridge.* The Ancient Mariner:

The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free;
We were the first that ever burst
Into that silent sea.

Down dropt the breeze, the sails dropt down,
'Twas sad as sad could be;
And we did speak only to break
The silence of the sea!
. . . . . .
I looked upon the rotting sea,
And drew my eyes away;
I looked upon the rotting deck,
And there the dead men lay.

I looked to Heaven, and tried to pray;
But or ever a prayer had gusht,
A wicked whisper came, and made
My heart as dry as dust.
. . . . . .
The loud wind never reached the ship,
Yet now the ship moved on!
Beneath the lightning and the Moon
The dead men gave a groan.

They groaned, they stirred, they all uprose,
Nor spake, nor moved their eyes:
It had been strange, even in a dream,
To have seen those dead men rise[25*].

10. *Heinrich Heine.* Ein Fichtenbaum steht einsam:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand[26*].

11. *Шарль Бодлер.* Непредвиденность:

«Вы все служили мне, любой со мной знаком,
Все тайн бесовских причащались!
. . . . . .
Должна вознаграждать отловленная дичь
Охотника за то, что он скучал в засаде.
Я вас беру с собой; сумеем мы достичь,
С веселою тоскою глядя,

Как мимо нас летят без края и конца
Песок, земля и прах, и толщь скалы гранитной, –
Сумеем мы достичь огромного дворца
Из твердой глыбы монолитной;

Да, это мой дворец, мой дом, вселенский Грех,
И мощь моя, и скорбь – в едином монолите!..»
Но в горной высоте, над всеми, выше всех
Трубит Архангел-победитель,

Сзывая смертных, что с молитвой на устах
Твердят: «Приму, Господь, твой кнут и боль, как дань я.
Не жертва я, Творец, в твоих благих руках,
Но лучшее твое созданье!»

Так нежит звук трубы торжественную тьму
На сборе Божьего, святого винограда,
Что исполняются восторгом те, кому
Она пропеть осанну рада.

(Пер. М. Яснова[27*])

12. *Gerard Manley Hopkins.* I wake and feel[f]:

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree
Bitter would have me taste: my taste was me;
Bones built in me, flesh filled, blood brimmed the curse.
Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see
The lost are like this, and their scourge to be
As I am mine, their sweating selves; but worse[28*].

13. *Жюль Сюпервьель.* Ропот моря[g]:

В каждом из нас ропот моря живет,
Кроны деревьев наполнены им,
Конь вороной застыл недвижим,
Будто пресную воду пьет.
Будто хочет оставить прибрежный покой,
Хочет стать волшебным конем
И, смешавшись с барашками пены морской,
С этим глаз веселящим руном,
Породниться с волной, и на сказочном дне
Щипать морскую траву.
Нет, надо остаться, у берега ждать,
Бесконечности вод доверять,
В неминуемой смерти надежду укрыть,
Вновь и вновь клониться земле.

(Пер. И. Осиновской*)

14. *Hart Crane.* Atlantis (The Bridge)[h]:

O Thou steeled Cognizance whose leap commits
The agile precincts of the lark's return;
Within whose lariat sweep encinctured sing
In single chrysalis the many twain –
Of stars Thou art the stitch and stallion glow
And like an organ, Thou, with sound of doom –
Sight, sound and flesh Thou leadest from time's realm
As love strikes clear direction for the helm[29*].

15. *Пьер Реверди.* В низине[i]:

Чиста и горда над песчаной живою равниной(*)
Сеет она серебро миротворных лучей

(*) Букв. «над ландами...». Ланды – низменность на юго-западе Франции, простирающаяся вдоль Бискайского залива и отделенная от океана дюнами. *Прим. пер.*

Она иссушает тростник поющий
Под влажными сводами тихих мостов
Она обрывает звуки лгущие
Она заплетает косы ветров
Сама она выткала тьму что ее обвивает
Обильно повсюду крошит она черный хлеб
Она унимает кровь что вытекает
На звездный след украдкой пролитых слез
Но вот уже порушены тени
Смял их неистовый круговорот
Смерти ловец
Прибойной волны встречая движение
Дальше отправимся
Дальше никто не услышит –
Пучину совести растревоженной
измерим до дна наконец
(Пер. В. Гайдамака*)

16. *Allen Tate.* Idiot[j]:

The idiot greens the meadows with his eyes,
The meadow creeps implacable and still;
A dog barks, the hammock swings, he lies.
One two three the cows bulge on the hill[30*].

17. *Рауса Маритен.* Падение Икара (по Брейгелю)[k]:

Море – в объятье ветвей
Корабли о вселенной грезят
В дреме сладкой застыли овечки
Икара отвергло солнце
Чайкой в воду упал он
Замер полуденный мир
Ничто красоты не нарушит
(Пер. И. Осиновской*)

18. *Thomas Sternes Eliot.* The Love Song of J. Alfred Prufrock[l]:

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?..
I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.
. . . . . .
And would it have been worth it, after all,
After the cups, the marmalade, the tea,
Among the porcelain, among some talk of you and me,
Would it have been worth while,
To have bitten off the matter with a smile,

To have squeezed the universe into a ball
To roll it toward some overwhelming question,
To say: «I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all» –
If one, settling a pillow by her head,
  Should say: «That is not what I meant at all;
  That is not it, at all».
. . . . . .
Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.

I do not think that they will sing to me.

I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown[31*].

19. *Гийом Аполлинер.* Мост Мирабо[m]:

Под мостом Мирабо тихо катится Сена
И уносит любовь
Лишь одно неизменно
Вслед за горем веселье идет непременно

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь

И в ладони ладонь мы замрем над волнами
И под мост наших рук
Будут плыть перед нами
Равнодушные волны мерцая огнями

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь

Уплывает любовь как текучие воды
Уплывает любовь
Как медлительны годы
Как пылает надежда в минуту невзгоды

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь

Вновь часов и недель повторяется смена
Не вернется любовь

Лишь одно неизменно
Под мостом Мирабо тихо катится Сена

Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь
(Пер. Н. Стрижевской[32*])

III

20. *Пьер Реверди.* Образ[n]:

Образ есть чистое творение ума. Он рождается не из сравнения, а только из сближения двух более или менее далеких друг от друга реальностей... Сила образа не в *эффектности* его или *причудливости*, а в отдаленной и верной ассоциации идей... Образ создают не тогда, когда сравнивают (всегда натянуто) две несоразмерные реальности. Наоборот, сильный образ, новый для ума, создают, сближая без помощи сравнения две отстоящие одна от другой реальности, связь между которыми уловил *один только ум.*

21. *Стефан Малларме.* Первое разглагольствование[o]:

Установить строгую взаимосвязь образов, чтобы выявился из нее третий какой-то аспект, прозрачный и плавкий, о котором можно только гадать...[33*] Конец притязанию — ошибочному, эстетически, хоть и подчинялись ему шедевры, перенести в книгу, на хрупкий лист, иное что-то, кроме, к примеру, ужаса лесной чащи или беззвучного, в кроне рассеянного, грозового раската: не собственно дремучую дубраву. Из нескольких брызг сокровенной гордыни, во всеуслышанье возглашенных, правдиво, являются взору своды дворца, единственно достойного обитания; без всякого камня, иначе закрывались бы плохо страницы книги.

22. *Marianne Moore.* Poetry[p]:

...all these phenomena are important. One
must make a distinction
however: when dragged into prominence by half poets,
the result is not poetry,
nor till the poets among us can be
«literalists of
the imagination» — above
insolence and triviality and can present

for inspection, «imaginary gardens with real toads in them»,
shall we have
it. In the meantime, if you demand on the one hand,
the raw material of poetry in
all its rawness and
that which is on the other hand
genuine, then you are interested in poetry[34*].

23. *Публий Вергилий Марон.* Энеида (VI, 442–454):

Hic, quos durus amor crudeli tabe peredit,
secreti celant calles et myrtea circum
silva tegit...
...Phoenissa recens a volnere Dido
errabat silva in magna, quam Troius heros
ut primum iuxta stetit adgnovitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam...[35*]

24. *Dante Alighieri.* Purgatorio (Canto XXVII, 100–108):

Sappia, qualunque il mio nome dimanda,
ch'i'mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi allo specchio qui m'adorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell è de' suoi belli occhi veder vaga,
com' io de l'adornarmi con le mani:
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga[36*].

25. *William Shakespeare.* Antony and Cleopatra (V, 2):

Peace, peace:
Dost thou not see my baby at my breast,
That sucks the nurse asleep.

Тише. Не буди
Младенца на моей груди, который
Сосаньем мамку насмерть усыпит.
(Пер. Б. Пастернака)

26. *William Shakespeare.* Hamlet (II, 2):

O God! I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space; were it not that I have bad dreams.

О Боже! Заключите меня в скорлупу ореха, и я буду чувствовать себя повелителем бесконечности. Если бы только не мои дурные сны!
(Пер. Б. Пастернака)

27. *John Donne.* The Extasie:

But as all severall soules containe
Mixture of things, they know not what,
Love, these mixt soules doth mixe againe,
And makes both one, each this and that.

A single violet transplant,
The strength, the colour, and the size...[37*]

28. *William Blake.* A Divine Image:

Cruelty has a Human Heart,
And Jealousy a Human Face;
Terror the Human Form Divine,
And Secrecy the Human Dress.

The Human Dress is forged Iron,
The Human Form a fiery Forge,
The Human Face a Furnace seal'd,
The Human Heart its hungry Gorge[38*].

29. *Стефан Малларме.* Стекольщик:

Солнце, щурясь то и дело
На людскую толчею,
Ты стекольщика одело
В блузу яркую свою.
(Пер. Р. Дубровкина[39*])

30. *Hart Crane.* Lachrymae Christi[q]:

Whitely, while benzine
Rinsings from the moon
Dissolve all but the windows of the mills...[40*]

31. *Жюль Сюпервьель.* Небесные огни[r]:

Чайки встревожили небо ленивым пареньем,
Сердце у них — островок ледяной в птичьей плоти.

32. *Djuna Barnes.* Watchman, What of the Night[s]:

The very constitution of twilight is a fabulous reconstruction of fear, fear bottom-out and wrong side up. Every day is thought upon and calculated, but the night is not premeditated. The Bible lies the one way, but the night gown the other. The night, «Beware of that Dark Door!»...

His heart is tumbling in his chest, a dark place! Though some go into the night as a spoon breaks easy water, others go head foremost against a new connivance; their horns make a dry crying, like the wings of the locust, late come to their shedding[41*].

33. *Поль Клодель.* Жемчужина[t]:

Раненая душа, если было заронено в нее семя, находит в недрах своих средство превращать текучее время в недвижную вечность. Это жемчужина...

Жемчужина, порождение моря, плод, зачатый длительностью, не обладает иной ценностью, кроме своей красоты и внутреннего совершенства, заключенного в ее простоте, в чистоте ее и блеске и в пробуждаемом ею влечении... Она – та высочайшая мудрость, которую предпочитаем мы богатству...

Но вот другая жемчужина. На ее округлости играет ласковый свет, нечто яркое, подвижное и живое, что зовется переливами, – точно сердце, ощутившее в себе трепет любви. Как внезапно оборотившееся к нам лицо, как румянец стыдливости, зардевшийся на щеках от пристального взора, вспыхивает пятнышко, розоватый блик, которому не чужд бывает и слову недоступный оттенок зеленого. Безмятежно-девственное сознание, невинность, открытая приязни. Растворенное окно, душа, приподнимающая покров, светильник, откликающийся на зов луча, заслуга, приемлющая благодать, чистота, что не отказывает в прощении...

А ведь я не говорил еще о черных жемчужинах, об этих капельках сгустившегося, золотом отсвечивающего мрака. Они тоже переливаются и сияют! В них предчувствие славы Божьих избранников. «Черна я, но красива», – сказано в «Песни песней». Это как голос умолкнувший, но взгляд остается, и он выдает песнь...

34. *Robert Frost.* The Silken Tent[u]:

She is as in a field a silken tent
At midday when a sunny summer breeze
Has dried the dew and all its ropes relent,
So that in guys it gently sways at ease,
And its supporting central cedar pole,
That is its pinnacle to heavenward
And signifies the sureness of the soul,
Seems to owe naught to any single cord,
But strictly held by none, is loosely bound
By countless silken ties of love and thought
To everything on earth the compass round,
And only by one's going slightly taut
In the capriciousness of summer air
Is of the slightest bondage made aware[42*].

35. *Thomas Sternes Eliot.* Burnt Norton[v]:

Garlic and sapphires in the mud
Clot the bedded axle-tree.
The trilling wire in the blood
Sings below inveterate scars
And reconciles forgotten wars.
The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars

Ascend to summer in the tree
We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And hear upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars[43*].

36. *Thomas Sternes Eliot.* The Love Song of J. Alfred Prufrock[w]:

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table...

Когда под небом вечер стихнет, как больной
Под хлороформом на столе хирурга...
(Пер. А. Сергеева)

37. *Gertrude Stein.* What Happened[x]:

A blame what is a blame, a blame is what arises and cautions each one to be calm and an ocean and a masterpiece[45*].

38. *Marianne Moore.* A Grave[y]:

The firs stand in a procession, each with an emerald turkey-foot at the top[46*].

39. *Marianne Moore.* People's Surroundings[z]:

and the acacia-like lady shivering at the touch of a hand[47*].

40. *Лотреамон.* Песни Мальдорора (VI):

Но знайте, поэзия везде, где только нет дурацкой и глумливой ухмылки человека, его утиной рожи.
(Пер. Н. Мавлевич)

41. *Леон-Поль Фарг.* Ему говорят, пускай утаит он часть жизни своей[aa]:

Прялка снует золотая, на ветки цветущие нить из сердца его мотая.

42. *Леон-Поль Фарг.* Зажигаются огни[bb]:

Маяк, изо всей силы вращающий меж звезд свой кровавый фонарь, рассекает морской залив, пробегает по голове моей и по стеклу.

43. *Сен-Жон Перс.* Анабазис:

Дитя, печальное, как смерть обезьянок...

44. *Сен-Жон Перс.* Анабазис:

И выше Илиона суда, под белым небесным павлином...
(Пер. Г. Адамовича и Г. Иванова)

45. *Раиса Маритен.* Отчаявшимся мертвым[cc]:

Скорбь наша так велика, что солнцу я поражаюсь.

46. *Раиса Маритен.* Колонны[dd]:

Земля, острова и неба сиянье –
Всюду, во всем мое изгнанье.

47. *Пьер Реверди.* Сильный характер[ee]:

Когда обожженными горем губами
Время в мерцанье огней шевелит.

48. *Пьер Реверди.* Танец земли[ff]:

Дни ускользают как письма в ящик почтовый
Прячутся ночи под крышкой гробов.

49. *Жан Кокто.* Дворец Франции и Поэзии[gg]:

Небо – что моряк, усевшийся на крыши.

50. *Поль Элюар.* Непрерывность стиха[hh]:

Солнце мягче кротовой шкурки.
(Пер. М. Ваксмахера[48*])

51. *Поль Элюар.* <Из сб.> «Защита знания»[ii]:

Звезды в воде, красота отныне безмрачна.

Примечания

[1] *Albert Béguin.* «Gérard de Nerval», suivi de «Poésie et Mystique». Paris, Stock, 1936, p. 110.

[2] «Эта еще не оформившаяся песнь, что слагается в глубине души и потом ищет для себя внешнего выражения, – она-то и позволяет распознать поэтический опыт в собственном смысле слова, изначально обращенный к выражению» (*Raïssa Maritain.* Magie, Poésie et Mystique. – Situation de la Poésie. Paris, D.D.B., 1938, p. 63).

[3] Слово «импульс» (pulsion) не имеет широкого хождения ни во французском, ни в английском языке, хотя оно помещено в словаре Литтре и в The Shorter Oxford Dictionary. Я взял на себя смелость приспособить его для своих целей, потому что не нахожу лучшего термина, чтобы обозначить ту своеобразную духовную волну или вибрацию, несущую единый динамический заряд, о которой я здесь говорю.

[4] Недатированное письмо Шарлю Морису (*H. Mondor.* Propos sur la Poésie. Paris, Éd. du Rocher, 1946, p. 164. Курсив мой).

[5] Biographia Literaria, chap. XV. Кольридж продолжает: «Чувство восторга перед музыкой и дивная способность ее рождать возможны лишь тогда, когда поэт обладает воображением, умением сводить многообразие явлений природы к единству, из бесконечного потока мыслей и чувств выделять главные, – эти качества можно развить, только если поэт одарен ими от природы, если их нет, научиться им нельзя. Именно в этих чертах – поэт; Poeta nascitur non fit[2*]» (*С.Т. Кольридж.* Избранные труды, с. 105. Пер. В.М. Герман).

[6] «Все, что трудится, творит, действует, страдает, бродит и вызревает во Мраке нашей бессознательной души, – все здесь, что проявляется, с одной стороны, в жизни нашего организма, а с другой стороны, в тех влияниях, которые мы воспримем лем от других душ и от всего мироздания, – ...все это восходит, с совершенно особым звучанием, от мрака бессознательности к свету сознательной жизни; и эту песнь, это чудесное откровение Бессознательного Сознательному, мы называем чувством» (*K.G. Carus.* Psyche. Pforzheim, 1846, S. 263–264; франц. пер.: *Albert Béguin.* L'Âme romantique et le Rêve. Marseille, Cahiers du Sud, 1937, vol. I, p. 252).

[7] *Wallace Stevens.* Peter Quince at the Clavier: «Music is feeling then, not sound».

[8] «В некоторых пьесах Шекспира музыкальное построение обнаруживается в отдельных сценах; в других, более совершенных, музыкальной структуре подчинено все художественное целое пьесы. Это в равной степени *музыка образа* и звука» (*Т.С. Элиот.* Музыка поэзии. – Т.С. Элиот. Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 205. Пер. Н.И. Бушмановой).

[9] Интересные сведения об этом дает проведенный Алленом Тейтом замечательный рефлективный анализ одного из своих собственных стихотворений – «Ode to the Confederate Dead» (Narcissus as Narcissus. – *A. Tate.* On the Limits of Poetry. New York, The Swallow Press and William Morrow, 1948).

[10] *Francis Thompson.* Essay on Shelley. – Works. London, Burns and Oates, 1913, vol. III, p. 16. – Т.С. Элиот пишет по поводу «Молитвы и поэзии» Анри Бремона[5*]: «Во-первых, меня настораживает утверждение, что "чем более поэтической натурой обладает поэт, тем больше мучает его потребность передать свое переживание". Подобные категоричные утверждения легко принимаются на веру без всяких размышлений; однако все не так просто. Я бы сказал, что поэта мучает прежде всего потребность писать стихи...» (*T.S. Eliot.* The Use of Poetry and the Use of Criticism. Cambridge, Harvard University Press, 1933, p. 130–131).

[11] Защита Поэзии. – *П.Б. Шелли.* Письма. Статьи. Фрагменты, с. 431–432.

[12] Непризнание внутренне интеллектуального характера и *познавательной ценности* поэтической интуиции, как и существенного различия между обычной «необработанной» эмоцией и эмоцией интуитивной, одухотворенной, являющейся подлинным средством сообщения поэтического знания, – такое непризнание, по моему мнению, составляет первооснову теории, утверждающей, что «единственная целевая причина поэзии» – в том, чтобы действовать как «предохранительный клапан, предназначенный уберечь» поэта от «духовного разлада» (Кибл), или что поэзия в сущности своей есть «ein Heilungsprozess durch Autoanalyse» (В. Штекель)[9*]. – Цит. по: *Frederic Clarke Prescott.* The Poetic Mind. New York, Macmillan, 1926, p. 271–277.

Я, разумеется, не отрицаю vis medica[10*] поэзии, как в отношении самого поэта, так и в отношении читателя; не отрицаю и производимый ею эффект *катарсиса*. Я только утверждаю, что все это – лишь побочный результат, а не сущность и не «единственная целевая причина» поэзии.

[13] *C.E.M. Joad.* Matter, Life and Value. Oxford University Press, London, Humphrey Milford, 1929, chap. IX, p. 396.

[14] Музыка интуитивных импульсов была подавлена и сведена на нет *в выражении*. Это не противоречит тому отмеченному мной в начале факту, что интуитивным

импульсам принадлежит важнейшая роль *в душе поэта*, в его предсознательной активности, и особенно, как мы увидим дальше, в зарождении поэтического образа.

[15] Царицы милостивой стать,
Небесные черты,
Ума и чувства благодать –
Роуз Эйлмер, всем владела ты!

Моим забывшим сон глазам
Тебя забыть невмочь.
Воспоминаньям и слезам
Я посвящаю эту ночь.

Уолтер Сэвидж Ландор. Роуз Эйлмер. Пер. В. Гайдамака*

[16] Разобьется лампада,
Не затеплится луч.
Гаснут радуг аркады
В ясных проблесках туч.
Поломавшейся лютни
Кратковременен шум.
Верность слову минутней
Наших клятв наобум.

Перси Биш Шелли. Разобьется лампада... (первая строфа).
Пер. Б. Пастернака (Поэзия английского романтизма. М., 1975)

[17] <Чахнущая роза>
О Роза, ты чахнешь! –
Окутанный тьмой
Червь, реющий в бездне,
Где буря и вой,

Пунцовое лоно
Твое разоряет
И черной любовью,
Незримый, терзает.

Пер. С. Степанова (*У. Блейк.* Песни Невинности и Опыта.
СПб., 1993)

[17а] <Полые люди>
Мертвая эта страна
Кактусовая страна
Гаснущая звезда
Видит как воздевают руки
К каменным изваяньям
Мертвые племена.

Так ли утром, когда
Мы замираем, взыскуя
Нежности
В этом другом царстве смерти,
Губы, данные нам
Для поцелуя,
Шепчут молитвы битым камням.

Т.С. Элиот. Стихотворения и поэмы в переводах
А. Сергеева. М., 2000

[18] Естественно, я имею в виду хороших современных поэтов, чье творчество действительно показательно.

[19] См. замечания Клоделя (*P. Claudel.* Positions et Propositions. Paris, Gallimard, 1928, p. 38) и Валери (*P. Valéry.* Variété II. Paris, Gallimard, 1930, p. 169).

[20] См. замечания г-на Блэкмура по поводу стихотворения Томаса Гарди «Last Words to a Dumb Friend»: «...мощь действует изнутри, как и мощь жизни или света. Сила особого чувства в первой части стихотворения дает достаточно энергии, чтобы во второй части довести мысль до состояния чувства; их совместный продукт – поэтическая эмоция, остро ощущаемая нами как ритм: не ритм – размер стихов, а ритм, рождаемый всем стихотворением в целом, который бьется и в мысли, и в чувстве, и в звуках» (*R.P. Blackmur.* The Expense of Greatness. New York, Arrow Ed., 1940, p. 71).

[21] Блаженные

Блаженство уходит, куда скрывается ветер, /
Уйдет – и тогда обнимает нас смерть пеленой. /
Я вижу блаженнейший дух на свете, /
Он молча кивает хмельной головой. /

После долгого безмолвия

Речь после долгого молчания; // точь-в-точь
как все любовники, чужды и далеки мы оба, /
и абажуром скрыта лампы злоба /
и шторами – озлобленная ночь. /
По Песне и Искусству голодны,
мы рассуждаем; теме нет предела: //
мудра усталость старческого тела; //
кто молоды – глупы и влюблены. //

Пер. В. Широкова (Иностранная литература, 1980, № 11)

[22] 1 Кор 7: 32–33.

[23] «Когда купальщик, не умеющий плавать, начинает тонуть, он изобретает плавание. Сколько же древних движений без конца изобретает поэт, спасая свое стихотворение! И он запоминает механизм всех этих движений. Он повторяет их снова и снова. Он одержим тысячами дьяволов, которым вынужден повиноваться. Эти таинственные правила имеют примерно такое же отношение к старинным правилам версификации, как сеанс одновременной игры в шахматы на десяти досках к партийке в домино» (Профессиональная тайна. – *Ж. Кокто.* Петух и Арлекин. СПб., 2000, с. 645. Пер. Л. Цывьяна).

«Только никчемный поэт, – пишет Т.С. Элиот, – может обрадоваться белому стиху как возможности освободиться от жестких пут формы. В свое время то было протестом против омертвевшей формы и подготовкой к обновлению старой: настаивать в тех условиях на внутреннем единстве – уникальном для каждого стихотворения – значило отвергать единство внешнее, выродившееся в стереотип» (Музыка поэзии. – *Т.С. Элиот.* Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 206. Пер. Н.И. Бушмановой).

«Примечательно: в литературной истории всех народов впервые всякий, с неповторимой своей манерой игры и слухом, может – соревнуясь с органами великими, всеохватными и вековыми, на чьей клавиатуре скрытой себя славит ортодоксия, – собрать для себя инструмент и, умело в него подув, ударив либо коснувшись пальцами, играть на нем сам, особо, и тоже посвятить его Языку» (*Малларме.* Кризис стиха. – С. Малларме. Сочинения в стихах и прозе, с. 329).

[24] «...Дыхание человека, приметное в древнем лирическом вдохновении, заменяют они [слова] собой, или личностную, энтузиастическую устремленность фразы, вспыхивая отблесками друг друга, словно цепь переменчивых огоньков на ожерелье. Эта черта приближается к спонтанности оркестра» (*Mallarmé.* Divagation

première, p. 192; в «Divagations», 1949, «Crise de Vers», p. 252 последняя фраза опущена[11*]).

[25] Федра, I, 3.

[26] Это относится к стихотворениям, о которых я говорил выше (гл. VII, с. 243), – где понятийные высказывания либо вообще исчезли, либо сведены до минимума, либо чисто аллюзивны.

[27] *T.S. Eliot.* The Perfect Critic. – T.S. Eliot. The Sacred Wood. London, Methuen, 1920, p. 7.

[28] Ibid., p. 6, 5.

[29] *John Crowe Ransom.* The World's Body. New York, Scribner, 1938, p. 115.

[30] Эта проблема, разумеется, имеет лишь самую отдаленную связь с различением сравнения и метафоры, которое касается лишь чисто стилистических отличий в форме выражения.

[31] *Корнель.* Полиевкт, IV, 2.

[32] Безмятежная дева (Maid Quiet)

Ветры, разбудившие звезды,
Веют в моей крови.

[33] В рамках классической поэзии он сказал бы, что *силы*, породившие звезды, вызывают у него волнение в крови, – понятийное выражение изгнало бы озаряющий образ (ветры).

[34] *Г. Мелвилл.* Моби Дик, или Белый Кит. М., 1981, с. 91. Пер. И. Бернштейн.

«There you lie like the one warm spark in the heart of an arctic crystal».

[35] «Ничто для него [поэта] не описывается так хорошо, как то, что познается с трудом. Открывают лишь то, чего не знают» (*Paul Éluard.* Donner à voir. Paris, Gallimard, 1939, p. 124).

[36] «The lion's ferocious chrysanthemum head seeming kind by / comparison»[14*] (*M. Moore.* The Monkey Puzzle. – Collected Poems. New York, Macmillan, 1951). См.: *R.P. Blackmur.* The Double Agent. New York, Arrow Ed., 1935, p. 137, note; p. 161.

[37] *Пьер Реверди.* На черте. – *P. Reverdy.* Ferraille. Bruxelles, Journal Des Poètes, 1937; воспроизведено в сб.: *P. Reverdy.* Main d'Oeuvre. Paris, Mercure de France, 1949.

[38] «Или гарцующий хвастливый скачущий нападающий говор трубы». – «What Being», в Неоконченных стихотворениях (*G.M. Hopkins.* Poems. New York, Oxford University Press, 1948).

[39] См. гл. VII, с. 241.

[40] Всё за любовь, II, 295–296

...когда покоился в объятьях я твоих,
Весь мир, как пыль, с ладоней отрясал я с каждым часом.

[41] ...с его стекла
Не сводит глаз и недвижима днями[17*].
(Пер. М. Лозинского)

[42] ...царица точно спит,
Как будто бы желая, чтобы вновь
Какой-нибудь другой Антоний в сети
Неодолимых чар ее попался.
<Антоний и Клеопатра, V, 2.> Пер. Д. Михайловского

[43] Я ж к огненному колесу прикован,
И на него мои стекают слезы
Расплавленным свинцом.
<Король Лир, IV, 7.> Пер. Т. Щепкиной-Куперник
под ред. А. Смирнова

[44] См. гл. VI, с. 213.

[a] Works. London, Burns and Oates, 1913, vol. III.
[b] New York, Scribner, 1938.
[c] *S. Mallarmé.* Vers et Prose. Paris, Perrin, 1935.
[d] Фрагмент CXI.
[e] Фрагмент XLVIII.
[f] Poems. New York. Oxford University Press, 1938.
[g] *J. Supervielle.* Poèmes 1939–1945. Paris, Gallimard, 1946.
[h] Collected Poems. New York, Liveright, 1933.
[i] *P. Reverdy.* Le Chant des Morts, 1944–1948; Main d'Oeuvre. Paris, Mercure de France, 1949.
[j] Poems 1922–1947. New York, Scribner, 1948.
[k] *R. Maritain.* Lettre de Nuit. Paris, D.D.B., 1939.
[l] Collected Poems 1909–1935. New York, Harcourt, Brace, 1936.
[m] *G. Apollinaire.* Alcools. Paris, N.R.F., 1920.
[n] Nord-Sud, n° 13, mars 1918. – См.: *André Breton.* Manifeste du Surréalisme. Paris, Sagittaire, 1924, p. 58–59.
[o] *S. Mallarmé.* Vers et Prose. Paris, Perrin, 1935; Crise de Vers. – Divagations. Paris, Fasquelle, 1949.
[p] Collected Poems. New York, Macmillan, 1951.
[q] Collected Poems. New York, Liveright, 1933.
[r] *J. Supervielle.* Le Forçat innocent. Paris, Gallimard, 1930.
[s] *Dj. Barnes.* Nightwood. New York, New Directions, 1937.
[t] *P. Claudel.* L'Oeil écoute. Paris, Gallimard, 1936.
[u] Complete Poems. New York, Henry Holt, 1949.
[v] *T.S. Eliot.* Four quartets. London, Faber and Faber, 1944.
[w] Collected Poems. – Лотреамон написал: «Прекрасен, как соседство на анатомическом столе швейной машины с зонтиком»[44*]. В обоих случаях мы имеем дело, как мне кажется, не столько с озаряющим образом, сколько с образом, созданным интеллектом для удовольствия интеллекта.
[x] Selected Writings. New York, Random House, 1946.
[y] Collected Poems.
[z] Ibid.
[aa] *L.-P. Fargue.* Poèmes. Paris, N.R.F., 1919.
[bb] Ibid.
[cc] *R. Maritain.* Lettre de Nuit.
[dd] *R. Maritain.* Au Creux du Rocher.
[ee] *P. Reverdy.* Ferraille.
[ff] *P. Reverdy.* Le Chant des Morts.
[gg] *J. Cocteau.* Vocabulaire.
[hh] *P. Éluard.* Chanson complète. Paris, Gallimard, 1939.
[ii] *P. Éluard.* L'Amour la Poésie.

Примечания переводчика

[1*] Несколько измененная строка из комедии Шекспира «Венецианский купец» (V, 1).
[2*] Поэтами рождаются, а не становятся (*лат.*).

[3*] О сердца чистота! Ты ведаешь сама,
Как эта музыка в душе всевластна!

[4*] «Fairy's song» («Песенка эльфа»).
[5*] *Анри Бремон* (Bremond) (1865–1933) – французский религиозный деятель, историк, литературный критик, автор фундаментального труда «Histoire littéraire du

sentiment religieux en France...» («Литературная история религиозного чувства во Франции...», 1916–1936). В работе «Молитва и поэзия» («Prière et Poésie», 1926) Бремон сближает поэтический опыт с мистическим откровением. Элиот подвергает эту позицию критике.

[6*] «...Думаешь, что ты не одинок, а на самом деле одинок вдвойне» (Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 1, с. 313).

[7*] Ион, 533 e; 536 a, b. См. выше, гл. III, с. 83.

[8*] Проникновения, вчувствования (*нем.*).

[9*] Процесс излечения через самоанализ (*нем.*). *Вильгельм Штекель* (Stekel) (1868–1940) – немецкий невролог, психоаналитик.

[10*] Целительную силу (*лат.*).

[11*] Перевод первой фразы – И. Стаф (*С. Малларме.* Сочинения в стихах и прозе, с. 337–339).

[12*] См. Тексты без комментариев, № 7.

[13*] Гл. III, с. 83.

[14*] Хризантемообразная свирепая льва голова, что кроткою кажется
от такого сравненья.

[15*] См. Тексты без комментариев, № 28.

[16*] Рай, XXX, 100–130.

[17*] См. Тексты без комментариев, № 24.

[18*] *Сэмьюэл Тейлор Кольридж.* Biographia Literaria (гл. XIV):

Поэт, если рассматривать его в *идеальном* совершенстве, приводит в движение всю душу человека, взаимоподчиняя все способности в соответствии с их относительными преимуществами и достоинствами. От него исходит дух и тон единства, в котором одно *сливается* с другим посредством той синтетической и волшебной силы, коей – и только ей – мы присвоили имя воображения. Сила эта, первоначально приведенная в действие волей и мышлением и пребывающая под их неослабным, хотя деликатным и незамечаемым контролем (laxis effertur habenis[*]), выражается в равновесии или примирении противоположных или противоречивых свойств: тождественности с различием; <общего – с конкретным; мысли – с образом; индивидуального – с типическим;> чувства новизны и свежести со старыми и привычными предметами; более чем обыкновенного волнения с более чем обыкновенной упорядоченностью; вечно бодрствующего рассудка и упорного самообладания с энтузиазмом и чувством, глубоким или бурным; и, сливая и приводя к гармонии естественное и искусственное, все же подчиняет искусство природе, стиль – смыслу, а наше восхищение поэтом – нашему сочувствию поэзии.

С.Т. Кольридж. Избранные труды, с. 103–104. Пер. В.В. Рогова

[19*] *Фрэнсис Томпсон.* Кольридж:

Вокруг Кольриджа не слышно протестующих голосов приверженцев: не было никаких нападок, не требовалось ничего защищать. «Старый Мореход», «Кристабель», «Кубла Хан», «Женевьева» признаны совершенно уникальными шедеврами торжествующего поэтического выражения и торжествующего воображения определенного рода. Они низводят магическое на землю. Шелли поднялся за ним до небес; но не все способны сопровождать его в эту эфирную высь и дышать в столь разреженной атмосфере. Кольридж окружает и щедро напитывает нас магическим, делает его естественным и доступным, как наш земной воздух. Для этой цели он не ищет экзотических красот языка, не пользуется курительницей благоухающей образности. Он взмахивает своей волшебной палочкой, и чудо вершится у нас на глазах при свете дня; он берет омертвевшие слова, поблекшие

[*] Несется с отпущенными поводьями (*лат.*).

от одних и тех же поэтических восклицаний, полагает между ними связь, и они возрождаются подобно его мертвым морякам, оживленные дивной, сверхъестественной силой (*англ.*).

[20*] *Джон Кроу Рансом.* Тело Мира:

Поэзия отделяет себя от прозы — с технической стороны — с помощью средств, в точности совпадающих с ее способами бегства от прозы. Проза неизменно убивает нечто такое, что поэт хочет сохранить. Но это надо изложить философски. (Слово «философия» здесь звучит сурово, но философия имеет дело с естественными и основополагающими формами опыта.)

Критику следовало бы рассматривать стихотворение просто как отчаянный онтологический или метафизический маневр. Сам поэт в творческих муках обладает смутным сознанием такого смысла своих трудов. Поэт увековечивает в своем стихотворении какой-то порядок существования, который в действительности всегда рушится от его прикосновения. Его стихи воспевают реально существующий, единичный, качественно неисчерпаемый предмет. Он сознает, что его собственные практические интересы покушаются превратить этот живой предмет в полезную вещь, а его знания стремятся для удобства разложить предмет на соответственные им абстракции. Поэт хочет оградить существование своего предмета от его врагов... (*англ.*)

[21*] Вторая часть цитаты (второй абзац) входит в эссе «Кризис стиха» и дана в переводе И. Стаф (*С. Малларме.* Сочинения в стихах и прозе, с. 341).

[22*] Античная лирика. М., 1968.

[23*] Эллинские поэты. М., 1999.

[24*] *Джон Китс.* La Belle Dame sans Merci(*):

О рыцарь, что тебя томит?
О чем твои печали?
Завял на озере камыш,
И птицы замолчали.

О рыцарь, что тебя томит?
Ты изнемог от боли.
У белки житница полна,
И сжато поле.

Лицо увлажнено росой,
Измучено и бледно,
И на щеках румянец роз
Отцвел бесследно.

Я встретил девушку в лугах —
Прекрасней феи мая.
Взвевалась легким ветерком
Прядь золотая.

Я ей венок душистый сплел:
Потупившись, вздохнула
И с нежным стоном на меня
Она взглянула.

Пер. С. Сухарева (*Дж. Китс.* Стихотворения. Л., 1986)

[25*] *Сэмьюэл Тейлор Кольридж.* Сказание о Старом Мореходе:

И бриз играл, и вал вставал,
И плыл наш вольный сброд

(*) Беспощадная прекрасная дама (*франц.*).

Вперед, в предел безмолвных вод,
Непройденных широт.

Но ветер стих, но парус лег,
Корабль замедлил ход,
И все заговорили вдруг,
Чтоб слышать хоть единый звук
В молчанье мертвых вод!
. . . . . .
Взгляну ли в море – вижу гниль
И отвращаю взгляд.
Смотрю на свой гниющий бриг –
Но трупы вкруг лежат.

На небеса гляжу, но нет
Молитвы на устах.
Иссохло сердце, как в степях
Сожженный солнцем прах.
. . . . . .
Но вихрь не близился, и все ж
Корабль вперед несло!
А мертвецы, бледны, страшны,
При блеске молний и луны
Вздохнули тяжело.

Вздохнули, встали, побрели,
В молчанье, в тишине.
Я на идущих мертвецов
Смотрел, как в страшном сне.

Пер. В. Левика (*С.Т. Кольридж.* Стихи. М., 1974)

[26*] *Генрих Гейне.* На севере диком стоит одиноко... :

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей всё, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна, на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

(Пер. М. Лермонтова)

[27*] *Ш. Бодлер.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники... М., 1993.

[28*] *Джерард Манли Хопкинс.* Не сплю, но хмарь в глазах... :

Я жёлчь, я жженья тягость. Божией судьбою
Дана мне горечь: был я горечью самою.
Объяла кости плоть, и кровь вершит страданье.
Закваска духа тесто не щадит. Такою
Постиг я кару проклятых – равно со мною
Себя терзают, только хуже их терзанья.

(Фрагм.) Пер. В. Гайдамака*

[29*] *Харт Крейн.* Атлантида (из поэмы «Мост»):

Ты Знание, что в сталь оделось, твой размет
Круженью вольных птиц предел возводит;
В твоих сплетеньях пойманный простор поет

В едином коконе без счета близнецов.
Ты звездное шитье и скакуна горенье,
И, как орга́н, звучишь Ты рока приговором –
Вид, звук и плоть изводишь Ты из тьмы времен.
Так правит челн любовь счастливым, кто влюблен.
(Пер. В. Гайдамака*)

30* *Аллен Тейт.* Идиот:

Под взглядом безумца луга зеленее,
Гамак качается, поле все шире.
Собачий лай. На пригорке млеет
Одна корова, две, три, четыре.

<Сестра выплетает кружев каскады,
Захочешь – станут они снегами;
И ближе смерти рука. Громады
Озаркских гор возникают сами.

Закат все длится. Какой-то шорох.
И спины негров чернеют. Муха
Кружит. Так душно! Магнолий всполох –
И Аппоматокса веет духом.

В висках у Джима от пряной настойки
Эхо звенит, бормочет и ноет.
В сердце безумца затхло и горько,
Будто на кладбище ранней весною.

А ночью как пруд прозрачно болото.
Цветет орешник в его глубинах,
Танцуют зайцы. В глазах идиота
Нет больше места для астр могильных.

Но страстной души простое жилище
Разрушится скоро. Время на страже.
Тик-так, тик-так... Уже сердце ищет
Греха. И холодных порывов жаждет.>
(Пер. И. Осиновской*)

31* *Томас Стернз Элиот.* Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока:

Сказать, что я бродил по переулкам в сумерки
И видел, как дымят прокуренные трубки
Холостяков, склонившихся на подоконники?..

О быть бы мне корявыми клешнями,
Скребущими по дну немого моря!
. . . . . .
В конце концов, с какой же стати
В гостиной средь сервизов и фарфора,
Среди негромкого меж ними разговора,
И стоит ли за чаем с мармеладом,
С улыбкою прервав сидящих рядом,
В шар мироздание сдавить рукою
И к роковому покатить вопросу, чтобы
Сказать: «Я Лазарь, я, восстав из гроба,
Вернулся, чтоб открыть вам все, и все открою» –

И вот, подушечку пристроив под спиною,
Ответит некая: «Нет, это все не то, некстати,
Совсем некстати».
. . . . . .
А может, персика вкусить? И прядь пустить по плешке?
Я в белых брюках поспешу на пляжные пирушки.
Я слышал, как поют они, русалки, друг для дружки.

Не думаю, что мне споют оне.

Я видел их, седые волны оседлавших,
Впустивших в космы пены чуткие персты,
Где белизну ветр отделял от черноты.

Мы были призваны в глухую глубину,
В мир дев морских, в волшебную страну,
Но нас окликнули – и мы пошли ко дну.

Перевод (по фрагментам) А. Сергеева (*Т.С. Элиот.* Стихотворения и поэмы. М., 2000), Я. Пробштейна (*Т.С. Элиот.* Избранная поэзия. СПб., 1994), В. Топорова (*Т.С. Элиот.* Полые люди. СПб., 2000)

[32*] Из сб. «Алкоголи». – *Г. Аполлинер.* Алкоголи. СПб., 1999.
[33*] Далее перевод И. Стаф.
[34*] *Марианна Мур.* Поэзия:

...Самоценны все эти факты. Вот где
надо грань проводить:
в следах на подмостках от полупоэтов поэзии нет, одна
пустота,
но если истинные поэты стать сумеют средь нас
«буквалистами
воображения», подняться над
банальностью наглой, и наш взгляд поразят

«воображаемые сады с настоящими жабами в травке», вот
тогда, соглашусь,
нам она в руки дастся. А пока, если требуется, с одной
стороны, чтобы сырье поэзии было
сырым до самой своей глубины
и чтоб пленяла, с другой стороны,
неподдельность – значит, поэзия вам интересна.

Пер. А. Парина (Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX века. М., 1983)

[35*] Всех, кого извела любви жестокая язва,
Прячет миртовый лес, укрывают тайные тропы...
...Тут же Дидона меж них, от недавней раны страдая,
Тенью блуждала в лесу. Герой троянский поближе
К ней подошел – и узнал в полумраке образ неясный:
Так на небо глядит в новолунье путник, не зная,
Виден ли месяц ему или только мнится за тучей.
(Пер. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского)

[36*] *Данте Алигьери.* Чистилище (Песнь XXVII, 100–108):

«Чтоб всякий ведал, как я названа,
Я – Лия, и, прекрасными руками
Плетя венок, я здесь брожу одна.

Для зеркала я уберусь цветами;
Сестра моя Рахиль с его стекла
Не сводит глаз и недвижима днями.

Ей красота ее очей мила,
Как мне – сплетенный мной убор цветочный;
Ей любо созерцанье, мне – дела».

(Пер. М. Лозинского)

[37*] *Джон Донн.* Экстаз:

...Как нас любовь клонит ко сну
И души пестрые мешает –
Соединяет две в одну
И тут же на две умножает.
Вот так фиалка на пустом
Лугу дыханьем и красою
За миг заполнит все кругом
И радость преумножит вдвое.

Пер. А. Сергеева (Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989)

[38*] *Уильям Блейк.* По образу и подобию:

Сердце людское – в груди Бессердечья;
Зависть имеет лицо человечье;
Ужас родится с людскою статью;
Тайна рядится в людское платье.

Платье людское подобно железу,
Стать человечья – пламени горна,
Лик человечий – запечатанной печи,
А сердце людское – что голодное горло!

Пер. В. Потаповой (Поэзия английского романтизма. М., 1975)

[39*] *С. Малларме.* Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.

[40*] *Харт Крейн.* Lachrymae Christi:

Бледно, когда остатки
Лунного эфира
Все поглощают, кроме фабричных окон...

[41*] *Джуна Барнз.* Страж, что бдит в ночи:

Сумерки сотканы из сказочных порождений страха – страха, исчерпанного до дна и кажущего свою изнанку. Всякий день продуман и расчислен, только ночь не рассчитаешь наперед. Есть дорога, ведущая к Библии, но есть и другая, погруженная в сумрак ночи. Ночь... «Берегись Тьмы за этой распахнутой Дверью!»...

Сердце у него выскочить из груди готово, так темно кругом! Иные вступают в ночь, как воду легко рассекает блесна, иные же – выставив голову вперед, будто бодаться собираясь, – не дают они своего молчаливого согласия. Рога их сухо потрескивают, это похоже на стрекотание цикад; поздно сбрасывают они рога (*англ.*).

[42*] *Роберт Фрост.* Шелковый шатер:

Она – как в поле шелковый шатер,
Под ярким летним солнцем поутру,
Неудержимо рвущийся в простор
И вольно парусящий на ветру.
Но шест кедровый, острием своим
Сквозь купол устремленный к небесам,
Как ось души, стоит неколебим
Без помощи шнуров и кольев – сам.
Неощутимым напряженьем уз
Любви и долга к почве прикреплен,
Своей наилегчайшей из обуз
Почти совсем не замечает он;
И лишь когда натянется струна,
Осознает, что эта связь прочна.

Пер. Г. Кружкова (*Р. Фрост.* Неизбранная дорога. СПб., 2000)

[43*] *Томас Стернз Элиот.* Бёрнт Нортон:

Пристал сапфир, прилип чеснок,
В грязи по ось ползет возок,
Поскрипывает дерево.
В крови вибрирует струна,
И забывается война
Во имя примирения.
Пульсация артерии
И лимфы обращение
Расчислены круженьем звезд
И всходят к лету в дереве,
А мы стоим в свой малый рост
На движущемся дереве
И слышим, как через года
Бегут от Гончих Псов стада,
Бегут сейчас, бегут всегда
И примиряются меж звезд.

(Из поэмы «Четыре квартета».) Пер. А. Сергеева

[44*] *Лотреамон.* Песни Мальдорора, VI, 3. Пер. Н. Мавлевич.

[45*] *Гертруда Стайн.* Что было:

Вина, что такое вина? Вина – это то, что является вдруг и призывает каждого к спокойствию, и безбрежный океан, и шедевр (*англ.*).

[46*] *Марианна Мур.* Могила:

Пихты выстроились вереницей, на макушке у каждой – колючки изумрудной травы.

[47*] *Марианна Мур.* Человеческое окружение:

и дама подобная акации трепещущая от прикосновения руки.

[48*] Из сб. «Непрерывность стиха». – *П. Элюар.* Стихи. М., 1971.

Глава IX
Три явления творческой интуиции

Поэтический смысл, или внутренняя мелодия. Действие и тема. Число, или гармоническое распространение

1. Современная поэзия сделала большие открытия в области образов и их таинственной жизни в недрах души. Еще более значительные открытия сделала она относительно интериоризации музыки, высвобождения поэтического смысла – в особенности относительно самосознания и поэтического познания. С другой стороны, современной поэзии обычно ставят в упрек – и как раз те, кто прекрасно знает и высоко ценит ее, – серьезный и, быть может, неустранимый недостаток в том, что касается интеллектуальной силы, позволяющей произведению охватить всеобщие и объективные ценности в единстве большого замысла, – одним словом, в том, что касается *темы*.

В этой связи соображения, изложенные Уолдо Франком во Введении к «Collected Poems»[1] Харта Крейна, имеют, как мне думается, всеобщее значение. Аллен Тейт, пишет он, уже отметил в своем Введении к «White Buildings»[1*], что там отсутствует «надлежащая тема» и что «последовательность имажистских стихотворений – это последовательность миров. Стихотворения Харта Крейна представляют аспекты единого ви́дения; они связаны с центральным воображением, с единой способностью оценки, которая является одновременно и движущей силой поэзии, и формой ее воплощения». «Это центральное воображение, – продолжает Уолдо Франк, – лишенное объединяющего начала, или темы, колеблется и сбивается; оно обращается к себе самому, вместо того чтобы подчинить себе противостоящую ему субстанцию стихотворения. Вот почему в первой группе [стихотворения Крейна, предшествующие поэме "The Bridge"[2*]] фрагмент стихотворения иногда значительнее всего целого». А через несколько страниц мы читаем: «Космос Данте, изображаемый в пору культурной зрелости, когда жизнь человека была напрямую связана с его миросозерцанием, вмещает Время и личности... Космос Крейна (по причинам, которые мы рассмотрели, когда охарактеризовали Крейна как дитя современного человека, как

чистосердечного поэта созданных культурой слов) не содержит в себе Времени; и его чувство личности – неустойчивое, ускользающее. Странствие Крейна – странствие индивидуума, не уверенного в своей собственной форме и потерянного для Времени. Различие это сразу же высвечивает слабые места эстетики "The Bridge" в сравнении с эстетикой в определенной мере сопоставимых с поэмой Харта Крейна поэтических произведений космического поиска, таких, как "Commedia" или "Дон Кихот". Это один из примеров того, какую роль играет культурная эпоха в создании даже самого личностного произведения гения». Вполне естественно, прибавим мы от себя, что современный поэт – дитя современного человека.

Однако, прежде чем двигаться дальше, стоит прояснить кое-какие понятия, которые – наряду с понятием поэтического смысла, проанализированным в VII главе, – касаются сущности поэтического произведения.

Приведенные мною замечания Аллена Тейта и Уолдо Франка акцентируют важность темы. Что означает понятие *тема*?

Это слово вызывает мысль о чем-то, что предложено, или выставлено, для обсуждения. Литературоведы говорят нам, что тема, которую не следует смешивать с сюжетом, – это «основная идея» или «общая идея», представленная в поэтическом сочинении[2]; идею эту можно даже заключить в интеллектуальное «высказывание» (отчего она, правда, утратит свою подлинную природу и свое поэтическое достоинство). Но этого далеко не достаточно, чтобы нас просветить. Каково соотношение темы с творческой эмоцией? Каково ее функциональное значение в поэтическом произведении? Я думаю, в первую очередь необходимо отметить, что тема относится, строго говоря, не к тому, чем *является* поэтическое сочинение, а скорее к тому, что оно полагает своей целью или задачей, чего оно *стремится достичь*.

Поэтическое сочинение, однако, не имеет собственной воли, разве только метафорически. Но в вещах, которые не обладают волей сами по себе, как физические действователи, есть свойство, соответствующее тому, что составляет волю в наделенных волею действователях, – а именно действие. В вещах есть действие. Не было ли усвоено понятие действия в области искусства? Нет ли действия в поэтическом сочинении? Итак, рассмотрим, прежде всего, понятие действия произведения.

2. Не случайно, что понятие действия, особенно существенное для нашего исследования, прекрасно освещено в книге о театре. Работа Фрэнсиса Фергуссона «The Idea of a Theater» посвящена в основном этому понятию, иллюстрирует его значимость путем широкого сравнительного анализа. Приводя цитату из Аристоте-

ля: «Трагедия есть подражание действию»[3], Фрэнсис Фергуссон указывает на то, что действие означает не «события какой-либо истории, а очаг, или средоточие, душевной жизни, откуда в данной ситуации проистекают события». Иными словами, действие не надо смешивать с интригой. Интрига – это или «форма», т. е. «первая актуализация трагического действия», или, во вторичном смысле, совокупность средств, позволяющих произвести определенное впечатление на публику[4]. Действие есть нечто гораздо более глубокое и простирающееся гораздо дальше – притом же и гораздо более простое, – что реализуется на разных уровнях аналогии; это нечто в основе своей духовное, что относится, по существу, к «изменчивой жизни души», проецируемой вовне в определенной сфере.

Я думаю, можно сказать, что драматическое действие – это духовный порыв или духовное движение, которое, исходя от группы человеческих действователей, объединенных некоторой ситуацией, увлекает их и в результате вызывает то или иное развитие событий во времени, наполняя происходящее определенным значением. Главный парадокс театра заключается в том, что, с одной стороны, эти человеческие действователи наделены свободной волей и могут до известной степени изменять течение событий, с другой же стороны, само произведение, не обладающее свободной волей, более совершенно, если все здесь вытекает из внутренней необходимости, так что действие тоже должно развиваться с непреложной необходимостью. Этот парадокс – только следствие и свидетельство *транспозиции* или пересоздания, чему неизбежно подвергается природа, переходя в произведение искусства. Он побуждает нас обратить внимание еще на одно чрезвычайно важное обстоятельство: аристотелевская формула «подражание действию», выражающая суть трагедии, да и вообще всякого драматического произведения, относится не просто к последовательному *представлению или отображению* действий, совершаемых в человеческой жизни, – последовательному, или, говоря языком Бергсона, состоящему из неподвижных моментов, примыкающих друг к другу во времени, как изображение состязаний в беге или футбольного матча на киноэкране. «Подражание действию» *само есть действие*, которое *аналогично* действиям, совершаемым в человеческой жизни, и которое трансформирует их согласно придуманному человеком образцу (ритуальному по своему происхождению). И это действие – аналогичное действиям в человеческой жизни – есть действие самого произведения, действие пьесы.

Иными словами, действие, о котором мы сейчас ведем речь, действие трагическое или драматическое, – это свойство драма-

тического произведения, а не изображаемых им вещей. Точно так же «трагический ритм действия» – три момента, называемые у Кеннета Бёрка (Burke) Poiema, Pathema, Mathema, а у г-на Фергуссона – Замысел, Страсть (или Страдание) и Осознание, явно принадлежат к произведению как его неотъемлемое свойство, а не к человеческой жизни, которой оно «подражает». Итак, очевидно – и для меня это очень важное положение, – что само произведение наделено таким свойством, как действие. Действие есть имманентное качество произведения. Произведение не только существует, оно *действует*, оно *свершает* (fait).

3. Действие – это формирующее начало драматического произведения, и потому оно проявляется в нем преимущественным образом. Но оно отнюдь не составляет исключительную привилегию театра. Понятие действия – понятие аналогическое, значимое во всей области искусства. Действие – это необходимое свойство любого произведения искусства. Единство действия, писал Кольридж, «собственно, не правило, оно само по себе есть важнейшая цель не только драмы, но и эпической поэмы, лирической оды, всякого поэтического творения, вплоть до огненного язычка эпиграммы, – более того, поэзии в общем, как собственно родового понятия, включающего в себя в качестве видов все изящные искусства»[5].

Возможно, мы придем к лучшему пониманию действия в сфере поэзии, если обратимся к метафизике и к философской теории действия в первичном и всеобъемлющем смысле этого слова. Философы различают два рода действия – действие «переходное», посредством которого одна вещь видоизменяет другую, и действие «имманентное» (принадлежащее к категории качества), посредством которого живой действователь совершенствует свое собственное бытие. Имманентное действие стремится главным образом к тому, чтобы усовершить в актуализации сам действователь; в то же время оно производит определенный эффект или определенный продукт (например, понятие в интеллекте), остающийся внутри действователя.

Принимая аристотелевские понятия *акта* как полноты или совершенства в бытии и *существования* как actus primus, первого акта и акта всех актов, томистская философия учит, что действие, или операция, будь то переходное или имманентное, есть actus secundus[3*], конечный эманирующий акт, или преизобилование существования, – посредством которого бытие само утверждает себя сверх субстанциального существования. Ибо вещи обладают бытием (sont) и существуют прежде своего действования. Во всем, кроме Бога, действие отлично от сущности действователя и от его акта существования.

Естественно, такие понятия лишь аналогически применяются к тем духовным качествам, в которых можно усмотреть «онтологические» элементы поэтического сочинения, или произведения как творения духа. В поэтическом сочинении, этом загадочном органическом целом, состоящем из слов и значений, нет различия между субстанцией и акциденцией, как в природных сущих. Различие «онтологической» функции поэтического смысла и действия связано с их отношением к творческому источнику, с их *интенциональной ценностью* (т. е. ценностью их как раскрывающих творческий источник, в силу нематериального и чисто направленностного существования, присущего значению).

Так вот, первая и главная интенциональная ценность, заключенная в поэтическом произведении, – это поэтический смысл, потому что поэтический смысл ближе всего к творческому источнику, – смысл, непосредственно означающий субъективность поэта (наполненную бытием), открываемую во мраке не-понятийной эмоциональной интуиции. Поэтическое произведение получает свою сущность (т. е. свою интуитивную сообщительность (communicabilité) и способность доставлять наслаждение уму) и свое существование для духа от поэтического смысла – либо прямо и сразу (в случае поэтического произведения в строгом смысле слова), либо только начальным образом (в случае драмы[6]). Что касается действия, то оно эманирует от творческой интуиции как вторая интенциональная ценность поэтического произведения, следовательно, предполагающая поэтический смысл и дополняющая его. Действие – аналогически – есть actus secundus, конечный эманирующий акт, вследствие которого поэтическое творение преизобилует существованием. Поэтическое творение обладает своего рода «переходным действием», внешним и дополнительным, – действием, оказываемым на читателя (таково, например, «очищение страстей», производимое трагедией). Обладает оно и своеобразным «имманентным действием», внутренним и главным: как и трагедия, представляющая в этом отношении парадигму, всякое произведение искусства не только есть, но и «свершает». Оно пребывает в движении, оно действует. И действие это относится к самой его субстанции[7]. «Имманентное действие» такого рода, *действие* поэтического творения, – это то, что поэтическое творение *свершает*; это порыв или развивающееся в нем движение, посредством которого оно внутри себя самого утверждает себя вовне. Через свое действие оно изъявляет нечто, что составляет конечный плод интеллектуальной ясности: значение действия или, иначе говоря, *тему*.

4. Итак, мы вернулись к теме. Но теперь мы знаем, что тема – это предел и *значение действия*. С одной стороны (хотя поэт мо-

жет придавать большее значение либо самому действию, либо тому, что оно обозначает), тема в поэтическом произведении не существует отдельно от действия (как это было бы с *тезисом*, введенным сюда извне); тема имманентна жизни поэтического произведения, потому что она – значение действия. Поэт может использовать сколько угодно понятийных утверждений, когда этого требует поэтический смысл или действие, но только через действие они вносят реальный вклад в выражение темы. С другой стороны, будучи значением действия, тема, как и действие, предполагает поэтический смысл и берет начало в творческой интуиции.

Специфический эффект действия в том, что оно переводит поэтическое знание из его первоначального состояния, или с его первоначального уровня, – когда вещи и творческое *Я* улавливаются в неразделимом единстве, схватываются во мраке через эмоцию – в более объективное и более всеобщее состояние, или на новый уровень, когда созидательное знание, конечно, еще не может существовать в терминах понятийного и логического разума (оно существует в плане действия), но уже вышло из мрака – плодотворного и созидательного мрака – субъективности. Происходит процесс относительной деперсонализации. Но это уже не выражение поэтического знания и творческой эмоции в их чистом первоначальном состоянии, т. е. не поэтический смысл, а порыв или движение, в котором творческая эмоция, утрачивая свое первоначальное состояние, отчасти объективируется. Тема, или значение действия, может быть охарактеризована как объективация или интеллектуализация – еще имплицитная и конкретная – содержания творческой эмоции. Она не сводима ни к какому чисто логическому высказыванию, однако в дальнейшем она может быть переведена в такое высказывание – утрачивая при этом свою собственную природу.

Таким образом, тема в поэтическом произведении – элемент, самый близкий к рациональной интеллектуальности. Через нее поэтическое произведение принимает в себя и являет нам некое объективное содержание, несущее в себе всеобщее значение и насыщенное мыслью. Неудивительно, что ценность и богатство темы зависят (вплоть до того что становятся показательными) от всего интеллектуального багажа поэта – от его более или менее целостного универсума знания, от остроты его ума и силы восприятия, от его способности понимания и степени владения своим интеллектом, от широты и взаимного соответствия его умственных горизонтов – как от необходимого предварительного условия творчества.

И все же остается истинным отмеченный выше основополагающий факт: поэтический смысл, или внутренняя мелодия, –

первое и непосредственное выражение, первенец творческой эмоции – важнее действия и темы. Действие и тема – дополнения, или объективные отражения, поэтического смысла: если они не созвучны и не едины с ним, они портят поэтическое произведение. Их исток – в творческой эмоции: без нее они не обладают поэтическим существованием. Замысел темы может возникнуть в уме независимо от творческой эмоции, но он ничего не дает, если не проходит через творческую эмоцию; сама тема, смысл действия, выполняет свою функцию в поэтическом произведении только благодаря творческой эмоции.

Конечно, в конкретной жизни души все переплетено, так что не всегда ясно просматривается природное первенство, установленное философским анализом. Когда поэт размышляет над какой-то темой, или когда у него возникает замысел сюжета, или когда он получает заказ от издателя, это может побудить его написать поэтическое сочинение. Но тут мы наблюдаем только психологическую мотивацию, а не сам поэтический процесс. Поэт уже подвергся воздействию поэтической интуиции, чем и объясняется то, что он думает именно об этой теме; или же он будет ждать, когда придет поэтическая интуиция. В противном случае он напишет поэтическое сочинение, лишенное существования. Тема не имеет собственной творческой силы. Она получает свою объединяющую силу от творческой силы поэтической интуиции. Всякая сила исходит от поэтической интуиции.

Прочтем стихотворение Донна:

If poisonous minerals, and if that tree
Whose fruit threw death on else immortal us,
If lecherous goats, if serpents envious
Cannot be damned, Alas! why should I be?
Why should intent or reason, born in me,
Make sins, else equal, in me more heinous?
And mercy being easy, and glorious
To God, in his stern wrath why threatens he?
But who am I, that dare dispute with thee,
O God? O! of thine only worthy blood,
And my tears, make a heavenly Lethean flood,
And drown in it my sin's black memory;
That thou remember them, some claim as debt,
I think it mercy, if thou wilt forget[8].

Тему этого стихотворения, говорят нам специалисты[9], можно резюмировать в «сугубо прозаическом высказывании»: «Кажется несправедливым, что человек, просто потому, что он наделен способностью разумения, может подпасть вечному осуждению за

действия, общие у него с низшей природой и остающиеся в этой природе безнаказанными, однако человек должен понять, что божественное воздаяние недоступно человеческому разуму, и, следовательно, должен стремиться обрести отпущение своих грехов не только благостыней крови Христовой, но и собственным раскаянием». Кроме того, «представление идеи» здесь «прямое, в форме аргумента. Встает вопрос: каким образом поэт облекает этот аргумент эмоциональной силой, необходимой для поэтического эффекта?»

Если бы вопрос заключался в этом, ответа на него не было бы, и не было бы самого стихотворения. Поэту не приходится облекать аргумент эмоциональной силой, потому что он не начинает с аргумента. Он начинает с творческой эмоции, или поэтической интуиции, аргумент же возникает потом. Донн развил свою тему выразительно и красноречиво – потому что творческая искра и творческая способность исходили не от избранной им темы, а только от его творческой эмоции, которую я определил бы как внезапную уязвленность непостижимым контрастом – *вредоносные минералы*[4*] и *я*; в силу этой эмоции и существует все стихотворение.

Или возьмем другой пример – «The Scoffers» Уильяма Блейка:

Mock on, mock on, Voltaire, Rousseau,
  Mock on, mock on; 'tis all in vain;
You throw but dust against the wind
  And the wind blows it back again.

And every stone becomes a gem
  Reflected in the beams divine;
Blown back, they blind the mocking eye,
  But still in Israel's paths they shine.

The atoms of Democritus
  And Newton's particles of light
Are sands upon the Red Sea shore,
  Where Israel's tents do shine so bright[10].

Мы и пожелать не могли бы темы более объективной и более общей: Вольтер, Руссо, Contra inanem philosophiam[5*]. Но где здесь скрытая творческая мощь? В незримом проблеске интуитивной эмоции, который незаметно передается читателям – песок гордыни и слава Божия – и в силу которого существует все стихотворение.

5. Действие и тема имеют отношение ко второй *интенциональной ценности* поэтического произведения. Через них поэтический смысл дополняется, или объективно отражается, таким же обра-

зом – говоря аналогически, – как в природных вещах субстанция дополняется качеством. Еще одно существенное свойство, которое я назову Числом или гармоническим распространением (expansion harmonique), составляет третью интенциональную ценность, благодаря которой поэтический смысл и действие дополняются, или отражаются вовне, таким же образом – аналогически говоря, – как в природных вещах субстанция распространяется через количество[11].

В живописи, музыке, хореографии или архитектуре, как и в поэзии, существует поэтическое *пространство*, где единство произведения как зарожденного в духе развертывается через взаимную экстрапозицию частей, распростирающихся либо во времени, либо в физическом пространстве. Все эти части связаны между собой, сама же взаимосвязь частей зависит от целого, которое предшествует им в уме художника и предъявляет каждой из них свои требования единства[12].

Эта витальная согласованность множественного, этот витальный порядок, приводящий к сложному оркестровому единству части, борющиеся за утверждение своих собственных индивидуальных требований, и есть число, или гармоническое распространение, поэтического произведения. Свойство это – самое доступное чувствам и самое явное, поэтому значение его столь очевидно, что в произведении воспринимается в первую очередь *расположение* частей, царящие между ними соразмерность и соответствие и их взаимное влияние; и именно законы расположения частей больше всего привлекают деятельное или дискурсивное внимание как художника, так и критика. Но, сколь бы оно ни было существенно, число, или гармоническое распространение, будучи погружено в материю произведения, есть лишь своего рода внешнее отражение поэтического смысла и действия в живой и плодотворной математике чувственных видимостей. Благодаря числу и гармоническому распространению произведение обладает своеобразной внешней музыкой. Действительно, так как у него есть число, то его зрительные или звуковые качества, его воздействие на чувства и его способность доставлять им наслаждение, заключенная в нем доля чувствительности и чувственности не лишены тайной размеренности, идущей от разума и логики.

Противоположное физическому пространству, поэтическое пространство числа, или гармонического распространения, – это не предсуществующая пустая среда, в которой располагаются вещи; оно возникает в результате самого распространения различных частей произведения в их взаимном согласии и соперничестве, так что оно является – или должно было бы быть – всегда *полным*, преисполненным значимых интенций, устремлений

и воздействий, будь то положительных или отрицательных (безмолвие, пусто́ты, моменты передышки, пробелы и интервалы, оставленные для невыраженного и несуществующего, имеют такую же власть над духом, как и то, что выражено положительно[13]). Это абсолютно уникальное пространство, для каждого произведения свое, есть зрительное или звуковое воплощение того всеобщего закона соразмерности, в соответствии с которым творческий разум одновременно обнаруживает и скрывает себя и в искусстве, и в природе.

Все это бывает особенно наглядным тогда, когда частями произведения, как, например, в романе, оказываются персонажи в состоянии конфликта, на чьих внутренних глубинах сосредоточен главный интерес. В этом случае поэтическое пространство становится неким миром, число же, или гармоническое распространение, становится витальным порядком – сводящим величайшее разнообразие в единство таинственного замысла, – благодаря которому творческое прови́дение управляет неким универсумом свободных действователей.

Но, как мы увидим, соразмерность между частями произведения, а также между всеми частями и целым зависит и проистекает от более глубокой и более фундаментальной соразмерности, скрытой в духовной структуре произведения.

6. Теперь мы должны ближе рассмотреть связь трех выявленных нами интенциональных ценностей с творческой интуицией или эмоцией поэта. Я сказал бы, что для творческой интуиции возможны три различных состояния, сообразно духовным сферам, в которых она действует.

В духовной сфере, представляющей ее собственный мир – созидательный мрак предсознательной, не-понятийной жизни интеллекта, – поэтическая интуиция находится в чистом, изначальном, природном состоянии, в девственной неприкосновенности, в том состоянии, в каком она даруется Богом. В произведение она переходит через посредство *поэтического смысла.*

Но по мере развертывания продуктивной деятельности поэтическая интуиция продвигается в «четвертое измерение»; это измерение – ни ширина, ни высота, ни глубина, а степени качественного многообразия в особой перспективе или под особым углом зрения интеллекта. Так поэтическая интуиция проникает в мир утреннего ви́дения интеллекта, или рождающегося логоса. Там она пребывает уже не в соприродном ей состоянии, а в состоянии, ей чуждом, свойственном *произведению как зарожденному в уме, произведению как мыслимому.* И тогда определенная объективная виртуальность, которая содержалась в поэтической интуиции, как бы отделяется от нее и переходит в акт: поэтичес-

кая интуиция переходит в произведение через посредство *действия* и *темы*.

Как я уже заметил, здесь очень важно понять, что первостепенная роль интеллектуального багажа поэта и объема его приобретенного знания относятся к условию, предварительно требуемому в порядке «материальной причинности». Было бы большой ошибкой приписывать им какую-то другую ценность. Только через поэтическую интуицию, только соединяясь с нею в ее чистом, изначальном состоянии[14], этот интеллектуальный багаж и это приобретенное знание берут на себя «формальную» роль в художественной деятельности. «...Характер слов человека в минуту радости, печали или гнева не может не зависеть от количества и качества тех общих истин, понятий, представлений и слов, их выражающих, которые прежде отложились в его сознании»[15]. Здесь высказана очевидная и основополагающая истина. Но то, что прежде отложилось в сознании, – всего лишь материал, припасы, пища. Сколь бы ни была богата почва, соки земли должны влиться в живой сок деревьев. Даже самые глубокие и самые емкие понятия, алмазы самого мощного разума и всеобъемлющего знания, ни к чему не послужат, если они не доведены до своего рода интенционально-опытного слияния с субъективностью и до состояния текучей, простой и полностью индивидуализированной эмоциональной интуитивности в предсознательном мраке поэтического знания. Все должно пройти сквозь этот созидательный мрак. Без сомнения, в том, что касается используемого материала, из творческой интуиции, сколь бы подлинной она ни была, не может возникнуть никакое значительное и последовательное действие или тема, если способности души разобщены или расстроены, а ее интеллектуальная ткань изношена либо повреждена. Но действие и тема в произведении ничто, если они не исходят от изначальной духовности творческой эмоции и поэтической интуиции и не насыщены этой духовностью.

Наконец поэтическая интуиция проникает в сферу дневного зрения интеллекта, или сформировавшегося логоса, – сферу добродетели искусства. Здесь она оказывается в еще более чуждом ей состоянии; теперь она относится к *произведению в процессе создания*. И продуктивные возможности, которые в ней содержались, приведены в актуальное состояние, так как она одушевляет добродетель искусства и обусловливает способы исполнения произведения. Поэтическая интуиция переходит в произведение через посредство *числа*, или *гармонического распространения*. И здесь тоже все законы и правила соразмерности и слаженности ничто, если их не пронизывает скрытый огонь творческой интуиции.

Но тут возникает новый вопрос. Не может ли произойти некоторое разделение или разрыв в момент, когда поэтическая интуиция переходит из первого состояния во второе, оттого что поэтический смысл произведения частично объективируется в действии? Иными словами, оттого что поэтическое произведение не только *есть*, но и *свершает*? Я не считаю, что «красота есть сообразно тому, что́ она свершает» (утверждение Кеннета Бёрка). Я скорее сказал бы: красота свершает сообразно тому, что́ она есть (эта формулировка без всяких оговорок приложима к поэтическому творению, или песни как таковой, но, как мы увидим, должна быть смягчена, когда речь идет о драме или романе[16]). Как и во всяком самостоятельно существующем бытии, сущность – даже когда она дана через поэтический смысл лишь в состоянии рождения или в начальном своем состоянии (как в драме или романе или же в пластических искусствах) – сущность представляет собой тайну более глубокую и непроницаемую, нежели действие, и первое правило действия – свершать сообразно тому, что́ есть действующее. Это правило, я думаю, применимо к поэтическому произведению аналогически. Действие произведения может искажать его поэтический смысл. Если подлинных трагедий так мало, то это потому, что в трагедии преобладает действие и оно грозит перерасти поэтический смысл и вытеснить его. В плохой трагедии, как, например, в трагедиях Вольтера, есть только действие, но не поэтический смысл; это значит, что действия в ней нет вообще, а есть только интрига. Чудо Софокла, Шекспира и Расина в том, что драма, благодаря поэтическому смыслу, лучится такой сообщительностью, несет в себе столько поэтического знания, обладает столь свободным и столь автономным существованием, что действие, хотя оно одушевляет целое, кажется воочию зримым чистым движением внутренней песни произведения, слагающейся в душе поэта.

Итак, можно сказать, что в духовной структуре поэтического произведения различие в близости к творческому источнику между поэтическим смыслом, с одной стороны, действием и темой – с другой, открывает для действия и темы возможность, выйдя из-под власти творческой эмоции, не согласоваться с поэтическим смыслом и таким образом (поскольку они взаимозависимы) привести к его вырождению или размыванию. Отсюда явствует, что наиболее важная для произведения соразмерность – это соразмерность между действием и поэтическим смыслом. Именно из этой первичной соразмерности происходит число, или гармоническое распространение (как в музыке гармония происходит от изначальной соразмерности между темой и мелодией), а равно и другие упомянутые выше соразмерности – частей между собой и

частей со всем целым, – которыми полнится поэтическое пространство.

Добавлю между прочим, что все эти рассуждения могут помочь нам уточнить критерий различения «самодовлеющих» или «автономных» искусств и искусств «функциональных»[17]. В последних произведение – например, лодка – всецело подчинено выполняемой им функции, определяется единственно требованиями его *действия* (переходного действия) или его употребления. В самодовлеющих же искусствах произведение «субстанциально», или существует само по себе, оно определяется в первую очередь его поэтическим смыслом, и действие его – это, прежде всего, имманентное действие. Когда произведение – песнь, его действие есть проявление его сущности; когда произведение получает свою поэтическую сущность от своего действия и своего гармонического распространения, равно как и от своего поэтического смысла, – как в живописи, скульптуре, архитектуре (или в романе), – действие его уже заключено в самой его сущности. А если произведение еще и функционально, как в архитектуре, то сама эта функциональная ценность предстает как следствие или свойство субстанциальной ценности. Во всяком значительном произведении архитектуры поэтическая сила столь велика, что функциональное назначение оказывается как бы поглощенным самостоятельным существованием или внутренней необходимостью некоего созданного человеком мира; все, что предназначено – с самого начала – для практического использования и для обслуживания человеческих потребностей, предстает лишь как следствие и развертывание внутренних требований такого самостоятельно существующего мира.

Я сознаю приблизительность и предварительный характер положений, выдвинутых в этом разделе. И все же я надеюсь, что они смогут послужить для дальнейших исследований и привлечь внимание к центральным проблемам, нередко остающимся в тени при анализе поэтического произведения, идет ли речь о поэзии или живописи или же о каком-либо другом из тех искусств, которые принадлежат к «самодовлеющим».

Подведу итог: поэтический смысл, или внутренняя мелодия, действие и тема, число, или гармоническая структура, – это три явления (épiphanies) поэтической интуиции или творческой эмоции, переходящей в произведение.

И в заключение скажу, что исследование внутренних духовных истоков поэтического произведения в душе поэта и основных элементов, образующих саму его духовную структуру, проливает некоторый свет на конкретное соотношение этих трех элементов с тремя составляющими красоты. *Сияние или ясность*, безуслов-

но первое, и важнейшее, свойство красоты, представлено в основном (я не говорю – исключительно) в поэтическом смысле, или внутренней мелодии, произведения; *целостность* – в действии и теме; *гармония* – в числе, или гармонической структуре.

Невинность Данте

7. Когда мы задумываемся о непревзойденном величии «Божественной комедии», об ее космическом масштабе и совершенстве ее внутренней мелодии, действия, темы и числа, мы дивимся, конечно же, гению Данте, но вместе с тем и его счастливой судьбе.

Может быть, и верно, что гений – это «долготерпение». Но само долготерпение и фанатичное упорство в работе зависят от более глубинного источника. Как бы ни была сложна темная реальность, обозначаемая этим словом, гений связан главным образом с поэтической интуицией, принимающей определенную форму в недоступных тайниках души на исключительно глубоком уровне. Трудно подобрать подходящее слово, чтобы обозначить особое качество, характеризующее эти творческие области. Лучшее из тех, что я могу предложить, – *творческая невинность*. Эта творческая невинность, составляющая одно с ничем не ограниченной силой и свободой поэтической интуиции, думается, и есть самый глубокий аспект гениальности Данте.

Слово «невинность» имеет две коннотации. Первая из них – *наивность*, то полнейшее простодушие и доверие, проявляемое во взгляде на мир, к которому способны только интеллект, достигший высочайшего уровня витальности, или детское неведение; это простодушие, как и любовь, о которой говорит св. апостол Павел, верит так, как дышат, «верит всему»[6*].

Как сказать свое слово, если не веришь? Природная, консубстанциальная уверенность, «*глупость*», как выразился Бодлер[18] (прячась за пренебрежительной иронией дендизма своего века), присущая всякому великому поэту, ибо всякий великий поэт *верит всему*: не только всему, что принес ему поэтический опыт, но и всему, что в мире и в нем самом служит для него духовной пищей или опорой, всякому знаку одобрения, который дают ему события, своему чувству[7*] и своей потребности высказать неизреченную истину, свою собственную истину, – такая уверенность достигла у Данте кристальной чистоты. Он не ведает ни малейших сомнений. Он, кажется, даже не подвержен сомнению относительно собственного творчества, терзающему стольких великих поэтов.

И знакомое каждому великому поэту, пусть даже мучительно-неясное, ощущение раны, которая вскрыла в нем творческий

источник и положила преграду между ним и другими людьми (из-за детских грез и детского одиночества или какого-то постоянного отчаяния), доведено у Данте до совершенно ясного сознания. Он знает свою рану и верит в нее; он ее лелеет. Ее нанесла Беатриче. Давайте примем свидетельство Данте как есть, это умнее всяких *мудрствований*. Пускай фрейдисты на свой лад объясняют сублимацию того, что он почувствовал, увидев девятилетнюю девочку, когда ему было девять лет от роду. Для нас важен тот факт, что эта травма, затронувшая самое средоточие способностей духа, сделала его отношение к Беатриче непоколебимой личной истиной, которой будет жить его интуитивное поэтическое начало, очагом его творческой эмоции, основополагающим *верованием*, благодаря которому все реальности зримого и незримого миров пробудят его творческую субъективность. Если силою магии воображения и магии символа Беатриче должна была стать, оставаясь самой собою, созвездием вышних духовных светочей, то лишь потому, что все, открытое Данте в ночи поэтического познания, открылось ему в любви и через любовь к ней – любовь, попавшую в плен к воображению, но, однако, сохраняющую силу первоначального потрясения, – и в неразрывной связи с первичной смутной интуицией, открывшей ему женственность и влечение.

Несмотря на свое символическое превращение, Беатриче для Данте не символ и не аллегория. Она *есть* одновременно и она сама, и то, что она означает. Благословенная наивность Данте столь глубока, что – на предсознательном уровне творческой активности, в глубочайших сумрачных тайниках поэтической интуиции – он действительно верит в это тождество единого и множественного. Без этого главного верования его покинула бы вся его поэзия. Наивность Данте такова, что он верит: его любовь к Беатриче и сама по себе, и перед всеми людьми столь же важна, как небеса и земля. Эта наивность, которая «верит всему», подкрепляется столь бесстыдной дерзостью, что ему кажется вполне естественным видеть юную особу, воспламенившую его плоть, вознесенной в рай – как олицетворение богословского знания, подобно зеркалу отражающее человеческую и божественную природу Христа, как олицетворение веры, просветленной даром созерцания, и боговдохновенной мудрости, водительствующей нами в сферах блаженного ви́дения. Данте привлек Вергилия, заглянул во все мрачные и светлые бездны, совершил великое странствие из ада на небеса, написал свою «Комедию» ради того, чтобы прославить эту женщину. Таково было первичное побуждение поэта. В последней главе «Vita nuova» он пишет: «...если соблаговолит Тот, кем все живо, чтобы жизнь моя продлилась еще

несколько лет, я надеюсь сказать о ней то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине»[8*].

8. Вторую коннотацию творческой невинности я назвал бы *цельностью* или неиспорченностью, изначальной нетронутой чистотой. Если мы вспомним то, что было сказано в другой части этой книги о поэтическом опыте и поэтической интуиции, мы поймем, что области, где они рождаются, когда им предстоит обрести всю полноту свой природы, – это области онтологической простоты, благополучно охраняемые от всякого вмешательства психологических интересов. В средоточии *Я* поиски своего «я» теряют всякий смысл. Я уже говорил в другом месте о сущностном бескорыстии поэтической интуиции. В этом бескорыстии нет никакой заслуги. Оно всего лишь следствие только что упомянутой онтологической простоты, наглядный образ которой встречается нам порой в серьезности детского взгляда: мы читаем в нем просто удивление *бытием* и осуждение всей тщеты наших интересов.

Творческая эмоция поэтов незначительных рождается в полумраке, она возникает на сравнительно поверхностном уровне души. Великие поэты нисходят в созидательную тьму и касаются тех глубинных вод, над которыми она царит. Гении постоянно живут в этой тьме и никогда не покидают берегов этих глубинных потоков. Там лежит мир цельности, о которой я веду речь.

Свидетельством этой скрытой в глубине цельности для нас служит только само произведение или, случается, присутствие в зримых пределах души какого-то чистого и постоянного чувства, подобного отблескам зашедшего за горизонт солнца на проплывающих облаках. «Что такое Бог?» – спрашивал Фома Аквинский в пятилетнем возрасте. Этот вопрос, родившийся в творческой невинности детского удивления, развернулся в многообразный и единый поиск, который он вел всю свою жизнь. Естественно предположить, что нечто похожее произошло и с Данте: не первый вопрос рождающегося разума, но первая рана рождающейся чувствительности и, по мере последующего развития поэтического опыта, все более и более глубокое (как и сама эта рана) открытие – бесконечное изумление перед ликом любви, обнаруживающей свою чудесную и страшную двойственность; и наконец, несмотря на все слабости и все поражения человеческой жизни, чистое и постоянное чувство духовной верности, беспрерывный процесс все более глубокого познания и очищения любви. Шелли утверждает, что Данте «понял тайны любви», как никто из поэтов[9*]. И разве не сказал он сам:

Tutti li miei pensier parlan d'Amore[10*].

Данте никогда не идеализировал плотскую любовь, коварство которой было ему прекрасно известно, никогда не забывал, что любое зло может «расцветиться по велению любви», подобно smarrito volto[11*] Сирены. Он ясно сознавал сущностное отличие между разными видами любви, и особенно между любовью божественной и человеческой. Он был испуган и смущен, когда при появлении Беатриче в Земном Раю, даже прежде чем узнать ее, он вдруг «былой любви изведал обаянье», «d'antico amor la gran potenza», «пред тайной силой, шедшей от нее»[12*]. Но он знал, что и самые низкие формы любви во мраке и уродстве несут на себе печать высшего происхождения, что очищенная человеческая любовь может быть искуплена божественной любовью и посвящена служению ей. Его любовь к Богу, Спасителю, к «Тому, кто есть Господь милосердный»[13*], преображает женщину, некогда для него желанную, и через любовь к этой преображенной женщине божественная любовь проникает в творческий очаг его поэзии. Вся «Комедия» была написана, чтобы доставить свидетельство очищения любви в сердце человека. Таково было второе изначальное побуждение, неотделимое от первого.

Как же могло бы это долгое стремление к самоочищению завладеть душой поэта без основополагающей цельности его творческого опыта, в котором ему постепенно открывались «тайны любви»?

9. Творческая невинность отнюдь не тождественна невинности нравственной. Как я указывал выше, ее природа – онтологическая, а не нравственная. Она имеет отношение главным образом к интуиции поэта, а не к его любовным увлечениям. Из двух вещей, ради которых только и стоит жить, любовь дороже интуиции, если она делает нас лучше, чем мы есть, зато интуиция, в отличие от любви, не подвержена всякого рода заблуждениям и нравственной деградации: ведь интуиция относится к познанию (к творческому познанию, если речь идет о поэте) и, как таковая, никогда не ошибается.

Всякому большому поэту в той или иной степени присуща творческая невинность. У самых великих она достигает своей полноты. Укрывается она так глубоко, что никакой отзвук тревог, терзаний, пороков или неудач, способных подорвать могущество свободной воли, страсти и инстинкта, не может нарушить ее онтологическую цельность. В этом укромном месте нет столкновения или разрыва между чувствами и разумом, потому что нет их разделения. Все способности души приведены к единству в привычном состоянии неизменности, свойственном особому поэтическому переживанию – не ускользающему и мимолетному, как обычно, а длительному и постоянному, по крайней мере вирту-

альным образом. Это единственное место, которое, я бы сказал, недосягаемо для древнего наследственного греха, уязвляющего человеческую природу: своего рода земной рай – но физический, а не нравственный, – спрятанный в темных глубинах; здесь, конечно, нет ничего от божественного зрелища, изображенного Данте, но улыбка и глаза Беатриче, воплощающей красоту, а не святость, отражаются в глубинных водах.

Внутренний мир, в котором существует такое потаенное место, может быть исполнен порока; бывает, что нравственный опыт большого поэта далек от чистоты; мысль его и страсть могут получать новые силы от заблуждения или извращенности. Когда вскормленные им в себе самом помыслы и чувства вступают в его земной рай творческой невинности, они сохраняют свою нравственную нечистоту (если она в них есть), которая перейдет и в произведение. Но в этом земном раю их объемлет онтологическая чистота. Омываемые водами поэтического познания, они утрачивают свой человеческий вид и как бы застывают, преобразуясь затем в формы откровения бытия через творческую эмоцию; они обретают новую природу – поэтическую природу, новое начало существования, которое заменяет в них человеческое начало и благодаря которому их нравственное воздействие и их нравственные свойства, так же как и сохраняющиеся в них следы странностей и пороков отдельного человека, становятся чем-то случайным и второстепенным для этого нового состояния существования, ибо для него важны только поэзия и красота. Нравственное уродство всегда включает какой-то онтологический изъян, какое-то небытие. Поэтому, если помыслы и чувства, составляющие интеллектуальное и нравственное снаряжение поэта, подтачиваются таким небытием, в их новой природе – в качестве форм откровения бытия через творческую эмоцию – будет некоторая недостаточность или ущербленность. Но поскольку они получают эту новую природу и возникают из глубинной поэтической интуиции, эта недостаточность или ущербленность влечет за собой лишь относительное несовершенство в произведении, в которое они входят, и, поскольку они облечены онтологической чистотой творческой невинности, они обладают чистотой особого рода – поэтической чистотой.

Большой поэт может быть порочным человеком, но его творческая интуиция никогда не бывает порочной. В нем остается чистота, сама по себе не приносящая никакой пользы для его души, но благословенная для его произведения, да и для нас тоже. И если есть в этом произведении вредоносные человеческие значения и нравственно нечистая закваска, то их воздействие на души людей со временем ослабнет: оно будет поглощено или

вытеснено другим воздействием, более существенным для произведения, – воздействием поэтической чистоты и поэтической силы. Время, говорит Шелли, смоет все грехи поэта в глазах тех, кто получает от него чистый дар более глубокого познания красоты и человеческой души[14*].

10. Данте не был порочным человеком, и ничто нравственно нечистое не перешло из сердца его в его творение. Но нам сейчас важно подчеркнуть другое: мысли и чувства, которые поэт вкладывает в свое произведение, должны пройти через созидательный мрак поэтической интуиции. Ни в чем так не ясен для нас великий урок Данте.

Ни у какого другого поэта не было более солидного оснащения, более весомого интеллектуального багажа. Не говоря уже о его совершенстве в своем ремесле, он знал все, что знало его время, и остро чувствовал все социальные, политические и религиозные конфликты своей эпохи. Его произведение – это *сумма*, вместившая в себе целый мир божественных и человеческих истин, мир страстей и необузданной силы. Данте не прячется в башню из слоновой кости, он оглядывает землю и небеса. Он изображает, повествует, назидает, проповедует. Откуда такая свобода? Все неисчерпаемое богатство материала, все светочи христианства через созидательный мрак его поэтической интуиции были перенесены в состояние невесомого поэтического существования. Все прошло сквозь этот созидательный мрак, в силу необычайно глубокой творческой невинности Данте. Ибо творческая невинность – это рай поэтической интуиции, экзистенциальное состояние, в котором поэтическая интуиция может достичь своей полной мощи и полной свободы. (Здесь проявилось и другое свойство всей души поэта, но это уже другой вопрос.)

Помимо изначальных поэтических побуждений, в созидательном усилии Данте свободно участвовали всякого рода замыслы, человеческие, а не художественные по своей природе. Ни один из них не вошел в его искусство и в его произведение как посторонний элемент, способный нанести ущерб этому произведению и этому искусству, или «исказить» их. Составляя единое целое с поэтической интуицией, все они были *внутри* с самого начала, в каждый творческий момент, от которого зависели все части произведения. Что же до конечной цели, то она заключалась, писал он, в том, чтобы «вызвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья»[19]. По существу, в то время как поэт вынашивал такой замысел, поэзия была свободна как никогда; она активизировалась изнутри в самой своей свободе, для того чтобы произведение стало если не великим

орудием спасения, о чем мечтал поэт, то по крайней мере самодовлеющим творением, отражающим скитания греховного человечества в поисках блаженства, – одним словом, просто поэмой, в которой многочисленные читатели, чаще всего глухие к его проповедованиям, искали бы наслаждения красотой, а эрудитам доставляли бы величайшее наслаждение головоломки аллегории, тропа и аналогии.

У Данте много назиданий. В «Комедии» назидательно все. Почему же мы никогда не испытываем скуки дидактизма? В поэтическом сочинении нет ничего докучнее философии или аллегории. Но отчего нас никогда не утомляют уроки философии Данте и вообще весь его аллегорический аппарат, не говоря уже о его географических комбинациях и космологических построениях? Ответ всегда один. Если все эти вещи лишились своего естественного веса, стали легкими и прозрачными и сами сделались *невинными*, то это естественное следствие творческой невинности поэта: несмотря на всю их отвлеченность, ими завладела его эмоция, и они обрели бесхитростную душу и получили беспредельное значение, которое важнее их собственного значения. Смею предположить, что Данте верит в свои загадки и в свои воздвигнутые на песке космологические и географические замки с непостижимой серьезностью детского воображения. Что касается аллегории, то он облекает ее такой визуальной мелодией, что мы получаем от нее – даже от аллегории! – какое-то интуитивное наслаждение прежде, чем успеваем ее понять[20]. Как заметил Т.С. Элиот, нам достаточно знать, что у нее есть некоторое значение, хотя мы еще не знаем, какое именно[15*].

И, может быть, даже нет необходимости понимать философские рассуждения Данте, чтобы испытать наслаждение разума: до того прозрачно их совершенное построение, до того отчетлива описываемая ими интеллектуальная кривая, подобная фигуре танца и следующая какой-то неслышной музыке эмоции. Но, конечно, в полной мере мы наслаждаемся ими тогда, когда нам открывается также удивительная четкость внятного рассудку смысла, к ясности прибавляя ясность. Так в «Чистилище» ломбардец Марко убеждает нас в существовании свободы воли:

Voi che vivete ogni cagion recate
pur suso al cielo, pur come se tutto
movesse seco di necessitate.

Se così fosse, in voi fora distrutto
libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben, letizia, e per male, aver lutto.

Lo cielo i vostri movimenti inizia;
non dico tutti, ma, posto ch'io il dica,
lume v'è dato a bene ed a malizia

e libero voler, che, se fatica
nelle prime battaglie col ciel dura,
poi vince tutto, se ben si notrica.

A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete, e *quella cria*
la mente in voi, che il ciel non ha in sua cura[21].

Я думаю, теперь, в свете высказанных нами соображений, можно обсудить вопрос, поставленный Т.С. Элиотом. Элиот отмечает, что, хотя «Божественная комедия» не могла бы быть написана без религиозной веры Данте, нет необходимости разделять с ним эту веру, чтобы понять поэму и почувствовать ее красоту. Мы, разумеется, должны знать, во что верил Данте, но верить в это сами не обязаны. Читая поэму, говорит Элиот, «вы оставляете в стороне и веру, и неверие». Притом, как бы вы ни были далеки от веры Данте, вы не испытываете того давления, которое оказывают на вас другие поэты, например Гёте, пытающиеся навязать вам свое личное убеждение[22]. Я согласен с Элиотом, что это отчасти объясняется особенностями религиозного учения, которому был привержен Данте: «...Такая традиционная последовательная система догматов и моральных принципов, как католичество... остается обособленной – для понимания и одобрения даже и без веры – от излагающего ее индивидуума»[23]. Точнее, при объективной системе референции в виде общедоступного откровения, сообщаемого всем через свидетельство зримой Церкви, поэту уже не нужно самому выступать на первый план, говоря о том, во что он верит, – как и тогда, когда он говорит о том, что видит каждый.

Тем не менее поспешу добавить, что не со всеми католическими поэтами читатель-некатолик чувствует себя огражденным от назойливого утверждения верований конкретного индивидуума. Объяснение факта, выявленного Элиотом, – в самой чистоте поэтического подхода Данте. Она связана с высшим изначальным первенством поэтического смысла над смыслом, внятным рассудку, даже в замечательно ясной поэзии. «Эго» человека исчезло в творческом *Я* поэта. Даже богословская вера, даже самые священные верования вошли в произведение через творческую эмоцию и поэтическое знание и проникли беспристрастием творческой невинности.

11. Мало сказать только о гении Данте. Мы должны учитывать и его счастливую судьбу. Необычайное благополучие Данте-поэта было следствием необычайно счастливого стечения самых разнообразных обстоятельств. Здесь и благодать Божия, и человеческие добродетели Данте, и века развития культуры, и уникальный момент во времени.

Прежде всего, невинность сердца. Чуткая наивность средневекового человека была в нем тем большей, что она озарялась, но еще не разрушалась разгорающимся жаром нового сознания. В порывистой натуре Данте страсти, негодования, предубеждения – все это исходило из глубины искренности и простодушия, так же как и в жизни его – рискованные предприятия. Чистота его взора делала «все его тело светящимся»[16*]. Никакая вина не оставляет грязи в душе поэта, которая со всей ясностью сознает самое себя и сопереживает милосердию своего Искупителя. Я не думаю, что творческая невинность Данте и прозрачность его поэтического опыта могли бы быть настолько глубокими, если бы невинность сердца не создала во всей душе его истинную соприродность с ними.

Другим счастливым обстоятельством для поэзии Данте была духовная свобода, придававшая твердость его религиозной вере. Непоколебимый в своей вере, он потому и способен был свободно обращаться даже с положениями этой веры и воображать, не вводя никого в заблуждение, неведомое теологии состояние существа «ни мятежного, ни верного», отвергаемого и Небесами, и Преисподней. Неколебимо веруя, он жаждал знания, согласие которого с верою было для него чудесным образом несомненно, и проявлял такую свободу в своей оценке любого усилия человеческого разума, что удостаивал восхваления и принимал в свой рай вместе и Фому Аквинского, и Сигера Брабантского. Так же как впоследствии янсенисты, Данте не боялся отдавать справедливость естественным добродетелям язычников. У него не было никаких страхов, никаких комплексов, сковывающих наших современных литературных мучеников, для которых быть свободным – значит освободиться от истины. Его не знающий раздвоенности ум утвердился в состоянии общей убежденности благодаря всепроникающей силе его личной веры. Нам, с нашим современным разумом, трудно вообразить себе простодушие в верованиии и твердость в приверженности, характерные для тонкого, проницательного и просвещенного мышления Данте, для его видения мира и самого себя. Здесь тоже определенная невинность в человеке – невинность ума, которая была отнюдь не лег-

коверием, а чистотой естественного порыва, или эроса, – содействовала творческой невинности.

Таким образом, мы подошли к счастливому обстоятельству другого рода. Оно касается теперь уже не усиления самого творческого источника, а скорее необходимых предварительных условий, внешних по отношению к творческой интуиции; об этих условиях, зависящих от общего снаряжения ума и от жатвы, собранной в его закромах, я говорил особо по поводу действия и темы. Я имею в виду культурное наследие, усвоенное Данте, и органически целостный мир верований и ценностей, в котором обитала его мысль. Данте боролся со своим временем, принудившим поэта отправиться в изгнание под угрозой смерти. Но если взять во внимание духовное качество культурного наследия, то здесь он был благословен своим временем. Дух человеческий был тогда всецело проникнут чувством бытия, и природа представала тем более реальной и существенной, что она была усовершена благодатью. Еще обращенный к мудрости, еще пронизанный и рациональностью, и тайной, нисходящими от Несотворенного Слова, еще умягченный кровью Иисуса как Воплотившегося Слова, мир конца XIII в., с его онтологическими иерархиями, отраженными в иерархиях интеллектуальных дисциплин, обеспечивал интеллекту и эмоциональному началу поэта, вопреки всем потрясениям, распрям, преступлениям и порокам времени, состояние единства и жизненной мощи, утраченное человеком следующей эпохи. Данте всеми фибрами души был причастен органическому порядку, который уже чувствовал первое дыхание новой весны, но еще не знал о начале своего крушения.

Я полагаю, что большее или меньшее совершенство в отношении внутренней истины мыслительного универсума поэта лишь очень отдаленно сказывается на его поэзии. В средневековом универсуме, сколь бы истинным он ни был в своих высших метафизических принципах, недоставало, с другой стороны, многих истин, которые человек Нового времени открыл ценой потери своего внутреннего единства. Кроме того, великой поэзии приходилось жить в мыслительных мирах, весьма отличных от мыслительного универсума Данте: таким был уже мир Сервантеса; еще больше отличался от мира Данте мир Шекспира, а тем более – мир Гёте и мир Достоевского, не говоря уже о мире Гомера, или Софокла, или «Упанишад». То, что сказывается на поэзии непосредственным образом, – это, я думаю, некоторые предельно простые, но фундаментальные *данности* (présences) или экзистенциальные уверенности, обеспечиваемые мыслительным универсумом, который составляет жизненную среду поэтической интуиции: например, уверенность в неисповедимой тайне суще-

ствования и одновременно в требовании познаваемости, заключенном в самих вещах; уверенность во *внутренней содержательности* человеческого существа и в его значительности; уверенность в том, что между человеком и миром существует родство более глубокое, нежели все материальные связи; уверенность, что влияние свободы человека на его участь придает его жизни *направленное*, а не затерянное в пустоте движение, так или иначе затрагивающее всю систему бытия. Подобные экзистенциальные уверенности и, несомненно, еще многие другие присутствовали в уме Бодлера (точно колонны в безлюдной пустыне), так же как и в уме Данте. Отсутствием некоторых из них объясняется нарциссизм Малларме. Думается, что без них великая поэзия не обладает необходимыми предварительными условиями для того, чтобы достичь полноты своего развития. Как бы ни были они естественны, эти уверенности обретают бóльшую силу и постоянство, если они входят в четко организованный мыслительный универсум. Они не могут существовать в нас, когда мыслительный универсум, который мы получили в наследство – и приняли (с тоской или с удовлетворением, восставая против него или самозабвенно в него погружаясь), – являет собой расколотый мир, отвергающий или отрицающий их и утративший вместе с интеллектуальным чувством бытия и истины то, что Уолдо Франк назвал, в работе, процитированной в начале этой главы, чувством личности (или внутреннего содержания человеческого существа) и чувством Времени (или направленного изменения человеческого существования). Данте счастливо обладал всеми *данностями*, всеми экзистенциальными уверенностями, образующими естественную почву поэзии; они стали для него неотъемлемой частью гармоничного мыслительного универсума, укорененного в разуме и вере – и излучающего свет на его эмоцию в блаженной невинности ума. Творческая невинность никогда не была окружена столь благоприятной атмосферой и не пользовалась столь исключительной помощью. Целый космос прошел сквозь созидательный мрак поэтической интуиции Данте.

12. Наконец мы должны рассмотреть и тот скоропреходящий неповторимый момент человеческой истории, на который пришлось творчество Данте. Как заметил Аллен Тейт, для искусства и поэзии самые счастливые периоды – те, когда великая цивилизация клонится к закату. Тогда исторические условия начинают противодействовать жизненной силе этой цивилизации, но на какой-то момент она еще остается незатронутой в сфере духовного творчества и там приносит свой последний плод. Свобода поэзии обращает себе на пользу упадок общественного благочи-

ния и общественного этоса. Это исконное христианство пело в творении Данте свою последнюю песнь.

Но меня интересует гораздо более частная проблема. Она касается собственного времени самой поэзии. Рассматривая, каким образом поэзия реализуется в произведении словесности как свободная творческая деятельность духа, я заключаю, что в Средние века поэзия (я говорю о поэзии на народном языке) пребывала в еще *незрелом состоянии*. Разнообразие жанровых форм (авантюрные повести, фаблио, куртуазная поэзия и т. д.), в которых она выражала себя, было связано только с условием, налагаемым искусством, или technē. Средневековая поэзия не достигла этапа, когда внутреннее развитие поэзии требует деления ее самой на некоторые главные формы, вследствие существенного различия в ее подходе к произведению. Иными словами, искусство было дифференцировано; поэзия же в своих способах использования художественной деятельности еще не дифференцировалась. Возможности присущей ей энергии самореализации в произведении словесности еще оставались неразличенными. Данте пришел как раз в тот момент, когда средневековая поэзия достигла конечной точки своего развития и находилась на грани дифференциации, но была еще недифференцированной.

Поэтому «Божественная комедия» ломает классические рамки эпической поэмы (она не просто христианская «Энеида») и не может быть отнесена ни к одному литературному жанру. На этом важнейшем факте я хочу остановиться подробнее. «Комедия» обнимает в своем субстанциальном единстве такие формы поэтического творчества, которые сами по себе требуют разделения и которые действительно разделятся после Данте – как специфические типы *поэзии*, независимо от более внешнего деления произведений (даже если в них отсутствует всякая поэзия) на художественные или литературные жанры. В «Божественной комедии» одинаково ярко представлены и песенная поэзия, и поэзия театральная, и поэзия сказания или романа; три явления поэтической интуиции вместе составляют ее единую душу, единую энтелехию.

«Божественная комедия» – это поистине Песнь, песнь женщине, которая была любима (так думают все поэты), как никакая другая женщина любима не была и не будет, и песнь очищению любви в сердце поэта. «Комедия», с ее «непринужденным и скромным языком», выражаясь словами самого Данте[24], – это прикровенное бесконечно многообразными внешними формами постоянное признание субъективности поэта, обреченной этой женщиной на муку и мукой этой пробужденной к познанию собственных своих глубин и всего сущего, в полупрозрачной тьме по-

этического познания. Долгая внутренняя мелодия чувств и значений, проходящая сквозь всю поэму, придает ей таинственное единство и ту чистую свободу, довольствующуюся просто бытием, которая свидетельствует о свободе поэтического смысла в произведении. Бесконечное трепетание внятных уму отзвуков и обертонов, порождаемых множественностью аллюзивных смыслов и «слиянием в воображении образов и идей», загадочно передает через последовательность терцин необычайное воздействие субъективности в акте интуитивной эмоции. Музыка интуитивных импульсов, как бы ни препятствовали ее прямому самовыражению требования внятности, переходит, несмотря ни на что, в самую внятность стихов – претворенная в безупречную *каденцию* порыва ума и воображения, который насыщает чистой эмоцией каждую единицу или отдельный эпизод. Кольридж писал о третьей песни «Ада»: «В этой песни все образы индивидуальны, и даже ярко индивидуальны, однако у нас создается полнейшее впечатление бесконечности; целостность заключена не в видении и не в представлении, а во внутреннем чувстве полноты и абсолютного существования»[25]; он отмечал определяющее значение «внутреннего начала или субъективности»[26] в поэзии Данте. Всюду, но особенно, пожалуй, в «Рае» свобода песни – знак той особой «самосущности», которая характерна для первого проявления творческой интуиции.

Però che tutte quelle vive luci,
vie più lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci.

O dolce amor, che di riso t'ammanti,
quanto parevi ardente in quei flailli
ch'avieno spirto sol di pensier santi![27]

Но «Божественная комедия» – это, несомненно, также и драма. Скотт Бьюканан (Buchanan) в «Poetry and Mathematics» и Фрэнсис Фергуссон в «The Idea of a Theater» заметили, что «самую глубокую и самую сложную разработку трагического ритма можно найти в "Божественной комедии"»[28]. Все произведение и каждая из его частей как в целом, так и в деталях движимы ясным и определенным интеллектуальным порывом, присущим действию; объединяющая сила темы свидетельствует об исключительно мощном действии. В конечном счете именно вследствие той объективации творческой интуиции, какой является действие, «самый бдительный разум» пользуется в поэме полной свободой, не угрожая нарушить очарование ночи (потому что действие и поэтический смысл находятся в совершенной гармонии),

и бережно сплетает свои нити с нитями мифа и грезы. Неудивительно поэтому, что такой теоретик театра, как Фергуссон, видит в «Божественной комедии», особенно в «Чистилище», идеальный образец драматического действия. «Комедия» для него, наряду с драмами Софокла и Шекспира, – одна из «культурных вех», в которых на короткое время воплотилась идея театра; она показывает нам «не нынешнюю возможность, а вечную идею театра человеческой жизни и человеческого действия»[29].

«Божественная комедия» – это, конечно, и Сказание или, точнее, Роман о потустороннем и о земном. Это длительное и сложное повествование, в котором приключения двух героев служат к тому, чтобы вызвать к существованию полный превратностей мир приключений и судеб, так что всякое появляющееся тут человеческое существо оказывается центром внимания поэта и рассматривается в своей собственной невыразимой единичной реальности. Хотя их судьбы уже свершились и жизни обратились в воспоминание, все эти персонажи обрели жизнь и обладают экзистенциальным внутренним содержанием, потому что автор, как и всякий романист, знает их изнутри, т. е. через самого себя, или по соприродности. «Комедия» ясно показывает, что Данте познал своих персонажей через собственные склонности, но в особенности через любовь; любовь была его великим посредником, будь это сострадание, или боголюбие, или гнев (обратная сторона любви). И хотя он никогда не выказывал потворства или участия, он даже любил иных из этих грешников и даже восхищался ими, не смущаясь тем, что они осуждены, – так, учитель его юности, дорогой ему Брунетто Латини, даже в аду казался «тем, чья победа, а не тем, чей стыд»:

> Poi si rivolse, e parve di coloro
> che corrono a Verona il drappo verde
> per la campagna; e pavre di costoro
> quelli che vince, non colui che perde[30].

Здесь мы должны отметить: как сущность Песни обнаруживается повсюду, но в особенности в «Рае», а сущность Драмы – всюду, но особенно, пожалуй, в «Чистилище», так и сущность Романа явлена всюду, в особенности же в «Аде»[31]. О Данте было сказано: «Его взгляд всегда обращен непосредственно к жизни души – к ее изменчивым модусам существования, к ее мыслям, ее страданиям, ее созерцанию»[32]. Иными словами, взгляд Данте – взгляд истинного романиста.

13. «Божественная комедия» – это Роман, Драма и Песнь неразделимо, и с одинаковой полнотой. Этот факт – полагаю, уникальный в нашей культуре – объясняется не только гением Данте, но и его необычайно счастливой судьбой. Впоследствии три типа поэзии, соединенные в «Комедии», отделились друг от друга в силу необратимого процесса дифференциации, – я опять-таки говорю не о дифференциации писательского искусства на различные литературные жанры (давно уже завершенной), а о дифференциации самой поэзии на три существенно различных типа, а именно: Стихотворение, Драму и Роман, постольку, поскольку в литературных жанрах, которые часто обходятся без поэзии, или изменяют ей, она требует, чтобы произведение было действительным, чистым и подлинным выражением самой поэзии.

Что касается Стихотворения, то процесс его выделения по-настоящему завершился, я думаю, лишь в современную эпоху, когда поэзия обрела самосознание[21*]. В продолжение классического периода он протекал не без помех. Спрашивается, всегда ли пример Данте был полезен большим поэтам, состязающимся с ним в величии? Ни Мильтону, ни Гёте не удалось вполне избежать скучноватости, неотъемлемой от любого поэтического произведения, слишком пространного для своей души. Так, в «Фаусте», где общее движение («с горних высот через жизнь в преисподнюю») странным образом противоположно движению «Божественной комедии», действие бедное и вялое, а философское выражение обязано своим богатством и яркостью только лиризму, оживотворяющему чуждое содержание, исходящее от теоретического разума.

Как бы то ни было, для нас, конечно, полезно, думая о поэзии, держать в уме парадигму, предоставленную нам Данте, однако мы рискуем быть несправедливыми к современным поэтам, если воспользуемся этой парадигмой в качестве упрощенного и единообразного мерила оценки.

Никакая поэма, кроме «Комедии» как совершенно уникального случая, не может быть поэмой, драмой и романом одновременно. Стихотворение, Песнь, существует благодаря своему поэтическому смыслу – первому явлению творческой интуиции. Ясно, что в нем должно быть также и действие, и гармоническое распространение, но только соответствующее его природе. Когда мы говорим, что слабое место современной поэзии – тема, мы правы в отношении тех поэтов, у которых тема хрупкая или едва уловимая, оттого что им нечего сказать, даже о своем собственном опыте. Но было бы нелепо требовать от совре-

менных поэтов такого же «величия», такой же объективной духовности и всеобщности темы, как у Данте. С точки зрения природы поэзии, первая добродетель которой – передавать во всей чистоте сопутствующий интуиции мрак субъективности и невыразимые в понятиях значения, угаданные в вещах сквозь этот плодотворный мрак, современная поэзия показала себя способной проявить величие, так же как и любое другое достоинство, требуемое для действия, темы и гармонического распространения.

Было замечено, что современный поэт замкнут в своем собственном *Я*: когда речь идет о значительном современном поэте, это истинно, только если прибавить, что в единственном и неповторимом *Я* поэта и в его эмоции представлено нечто непознанное, угадываемое в мире, и совершается нечто более реальное, чем сама реальность. В каком современном стихотворном произведении мы встретим тот интерес к великому множеству других людей, который проходит через всю «Божественную комедию»? Может быть, современный поэт неспособен вступить в творческое общение с другими *Я*? Постольку, поскольку речь идет о Стихотворении, или Песни, все его творческое познание в действительности должно быть направлено не на другие субъективности, а на открываемый им одновременно со своей собственной субъективностью мир. Однако современная поэзия способна познавать через соприродность, и вызывать к жизни, множество человеческих существ. Это касается поэзии Романа. Так же как театр во времена Лопе де Веги и елизаветинцев, Роман в современную эпоху избавил Стихотворение от функций, которые были ему чужды и делали его чуждым свой собственной природе.

«Стихотворение сколько-нибудь значительного объема, – говорил Кольридж, – не может и не должно быть целиком поэзией»[33]. Но современное стихотворение обязано, призвано быть всецело поэзией. Возможно, именно поэтому Эдгар Аллан По заявлял, что длинное поэтическое произведение – это «попросту противоречие в словах»[34]. Если здесь подразумевается физический объем стихотворного сочинения, число стихов, тогда это утверждение можно оспорить. Во всяком случае, хотелось бы знать, начиная с какого количества стихов стихотворное сочинение становится длинным. «Анабазис» Сен-Жона Перса, который, думаю, привел бы Эдгара По в восхищение, – поэма относительно длинная. (Что касается Малларме, то он не смог закончить «Иродиаду», и я задаю себе вопрос, можно ли ожидать, чтобы типично современная поэма превышала по объему «The Hound of Heaven», например, или «The Wreck of the Deutschland»[23*].) Но утверждение Э. По, я полагаю, безусловно истинно, если он подразумевает

объем стихотворения по отношению к его собственной внутренней мере, т. е. поэтическому смыслу. Развернутое повествование, описание персонажей, изложение какой-либо системы представляются с этой точки зрения безнадежными длиннотами. Большое современное стихотворение может быть философским – почему бы и нет? – или же рассказывать о каких-то событиях. Но оно всегда должно держаться в пределах свободного и беспримесного выражения некоего интуитивного содержания, схваченного во мраке субъективности.

Т.С. Элиот замечает в своем очерке о Бодлере, что «многие из тех, кто любит Данте, любят и Бодлера». Этому должно быть какое-то объяснение. Если принимать во внимание одну лишь поэзию, Бодлер, с необычайной глубиной его поэтической интуиции, с его творческой невинностью, осаждаемой всеми демонами порока, в современную эпоху являет самую значимую аналогию необычайной глубине поэтической интуиции Данте, счастливой и благословенной.

Бодлер был ущерблен и сломлен своим временем, тогда как Данте воспользовался преимуществами своей эпохи. Бодлер вел в себе самом безнадежную духовную войну против своего времени – Данте принял свое время ликуя. Бодлер открыл вечное сверхприродное начало человека в человеческой порочности – Данте открыл его в праведности и милости Божией. Бодлер разрывался между Богом и дьяволом в своей любви к идолу Красоты – Данте тяготел к Спасителю в своей любви к Красоте как святому дару. Я не забываю о жестокой слабости Бодлера. Но в несбывшихся мечтах у него тоже была своя Муза и ангел-хранитель, бедная Беатриче, бессильная спасти его. Если мы предположим, что он осознал, какой ад – наш современный мир, что он спустился в этот ад и оттуда взирал на все сущее, мы поймем, что, при всей своей искаженности и жестокости, его видение человеческой любви было самым глубоким – я не утверждаю, что самым истинным, – какое только доступно было затуманенному взору человека потерянной эпохи; несмотря на окружающую тьму и внутренний разлад, его чувство реальности греха и вышнего предназначения души и его убеждение в необходимости христианства – убеждение тщательно продуманное и личностное, как подчеркивает Элиот, – были самым серьезным и самым настоятельным, не скажу – самым спокойным, предостережением, на какое только способна была исковерканная душа человека потерянной эпохи.

Во всяком случае, для нас важен прежде всего тот факт, что Бодлер обладал природным даром ума и творческой невинностью, характеризующей глубины поэзии, в такой исключительной сте-

пени, что сравнение с Данте напрашивается само собою. В отчаянной борьбе с вдохновением и стилем ему удавалось вложить в стихотворение, сведенное к своей чистой сущности, такое внутреннее содержание и такую силу откровения, что его вклад в поэзию, в отношении емкости ее и напряженности, сопоставим с тем, что сделал для нее Данте в отношении ее независимости и широты, охватив в одном произведении соединенные достоинства тройственной поэтической сущности.

Т.С. Элиот пишет, что «в сообразовании природного с духовным, животного с человеческим, человеческого – со сверхприродным Бодлер – дилетант по сравнению с Данте»[35]. Я спрашиваю себя, а не забыл ли Элиот, что в той бездне, где обретался Бодлер и откуда он глядел на вещи, поэзия требовала от него не сознания сообразности, а чувства расколотости и разлада.

Аллен Тейт и Уолдо Франк правы, отмечая неполноценность темы в поэзии Харта Крейна, трагическую отрешенность и раздробленность мира, в котором жили его ум и чувства. Но (независимо от его нравственной слабости перед лицом этого мира) заблуждение Крейна состояло, мне кажется, в том, что он возложил на себя непомерную задачу и стремился к космическому величию, которое было только рассудочным притязанием, мечтой поэта, не сознающего границ собственной поэзии. Больше основательности в теме – просто как объективном отражении поэтического смысла, – больше величия, соответственного миру Песни, было в чудесной чистоте (не столь притязательной и более многозначительной) глубокой поэзии Эмили Дикинсон. Больше величия и подлинной силы было и в словесных излияниях Уолта Уитмена, потому что он невинно следовал порыву вольного творческого пламени.

14. В совсем ином смысле, чем это было для Данте, счастливый жребий современного поэта относится ко времени, переживаемому поэзией, к моменту, когда он родился для поэзии. Самосознание и чувство собственной свободы, достигнутые поэзией в современную эпоху, сразу помещают его в недра цитадели.

Несчастье же его относится ко времени, переживаемому культурой, и к моменту, когда он родился для мира.

Многое можно поставить в упрек современным поэтам, во всяком случае немалому их числу: тут и упомянутая выше склонность брать на себя роль героя и становиться пророками и жрецами мира; и отсутствие того качества, которое Мэтью Арнолд называл high seriousness, возвышенной серьезностью, и которое, возможно, представляет лишь один из аспектов наивности, неотъемлемой от творческой невинности; и напрасное подчинение злым духам времени.

Любому человеку, а в особенности поэту, тяжело бороться против влияний своего мира. И все же поэт, хотя и по-иному, нежели святой, пребывает в этом мире, будучи не от мира сего. Если он хочет спасти свою поэзию, он должен сопротивляться миру, по крайней мере чтобы сохранить или вернуть себе *данности* или экзистенциальные уверенности, о которых мы вели речь выше, и чтобы сберечь и очистить те эстетические добродетели, чье родство с христианскими добродетелями подчеркивал Макс Жакоб, – иными словами, чтобы быть хранителями своего ангела, как выразился Кокто[36]. Если он хочет спасти свою душу, он должен сделать больше. Даже в состоянии отрешенности он обязан будет, как поэт, оставаться открытым и проницаемым для всех течений и брожений своего мира и своей эпохи. Он не может не быть ущербленным. Но может не позволить себя сломить. Все тяготы времени могут вместиться в душе человека и быть побеждены творческой невинностью – в этом чудо поэзии. Они могут вместиться в душе человека и быть побеждены невинностью сердца – в этом чудо святости. В обоих случаях потребно много страдания; в последнем – много любви и созерцательного опыта.

Поэт, который пытается воспротивиться духу времени, рискует до некоторой степени утратить гибкость ума и воли, что может повредить его творчеству, если это поэт незначительный или начинающий. Однако ему помогает поэтический опыт. Нет сомнения, что такую позицию поэт может занимать без всякого ущерба для творчества, – задумаемся о духовном отношении к своему времени Уильяма Блейка, или Леона Блуа, или Честертона, де Фальи, Лурье, Руо, или Элиота. В Америке подобную независимость долгое время сохранял Аллен Тейт, и творчество его от этого нисколько не пострадало; скорее, оно свидетельствует о том, что современная поэзия способна обрести новую духовную стойкость. Тем не менее я признаю, что современные поэты, как правило, слишком беззащитны перед злым роком и губительными чарами, исходящими от их культуры и эпохи.

Одно только мы не могли бы поставить в упрек современным поэтам. Это – современная поэзия.

15. Поэзия, составляющая главный предмет моей книги, есть свободная творческая деятельность духа и интуитивное познание через посредство эмоции, превосходящие и проникающие все искусства постольку, поскольку последние стремятся к красоте как цели превыше цели. Поэзия, как и Платонова mousikē, понимается здесь в первичном, самом общем смысле.

Этот первичный, всеобъемлющий смысл можно сузить. Поэзия использует и одушевляет конкретную художественную дея-

тельность, создающую литературное произведение: назовем ее поэзией словесного выражения.

Я считаю, что вследствие закономерной дифференциации, о которой уже было сказано, поэзия словесного выражения проявляется в трех обозначенных выше специфических формах; отличие между ними зависит от внутреннего различия в самóй духовной структуре произведения. Это поэзия Стихотворения, или Песни, поэзия Театра и поэзия Романа. Поспешу добавить, что их не следует смешивать с искусством стихосложения, драматическим искусством и искусством романа. Ибо так же как не всякое стихотворное сочинение принадлежит к поэзии (отвлечемся от того, что бывают стихотворения в прозе), к ней имеет касательство далеко не всякая театральная пьеса или роман. Но различие между теми бесчисленными романами, театральными пьесами и стихотворениями, в которых нет ни крупицы поэзии, и теми, где она существует, столь огромно, что первые надо признать лишь не обладающими существованием поделками, способными, самое большее, доставить минутное удовольствие чувствам и потешить тщеславие или приумножить материальное благосостояние их автора.

Поэзию Стихотворения, или Песни, я бы назвал *поэзией внутренней музыки*. Об этой поэзии я говорил подробно. Когда я сказал[37], что поэтический смысл – это душа или энтелехия поэтического произведения, я думал главным образом о Поэтическом произведении в собственном смысле слова, или о поэзии внутренней музыки. Только по отношению к нему это утверждение безоговорочно истинно.

Поэтический смысл – первое явление творческой интуиции. В нем заключена, как мы видели, первая и основная интенциональная ценность в структуре поэтического произведения. Через него произведение непосредственным образом получает интенциональный импульс, исходящий из творческого источника. Поэтический смысл есть непосредственное выражение поэтической интуиции, ее природное и чистейшее выражение – так как он еще погружен в окутывающий интуицию мрак субъективности. Поэтому именно через поэтический смысл произведение обретает свою поэтическую сущность и свое существование для духа. Все это истинно в отношении трех областей поэзии словесного выражения, которую мы сейчас рассматриваем. Но в поэзии внутренней музыки, в собственно Поэтическом произведении, *только* поэтический смысл, *только* внутренняя мелодия (т. е. непосредственное выражение творческой интуиции, или значение, интенциональное содержание которого есть единственно лишь потаенная глубина субъективности, пробудившейся для себя самой и для вещей, – ощущаемая в смутной, простой и все-

цело не-понятийной апперцепции) дает стихотворению его поэтическую сущность и существование для духа. Поэтический смысл есть «форма» или внутреннее созидательное начало, энтелехия стихотворения. Действие и число, как бы ни были они важны и необходимы, – это *добавочные* свойства, благодаря которым преизбыточествует поэтический смысл. Стихотворение *свершает сообразно тому, что́ оно есть.*

Поэзия Театра – это поэзия действия. Здесь поэтический смысл дает произведению его поэтическую сущность и существование для духа только в начальном виде. Достичь этого вполне он может лишь после второго явления творческой интуиции, после той объективации поэтической интуиции в плане движения – еще не понятийной, хотя и, несомненно, причастной миру вещей, – какую представляет собой действие. Именно через действие произведение обретает, коротко говоря, свою поэтическую сущность и свое существование для духа. Действие – это, как сказал Аристотель (и как прекрасно знали авторы средневековых мистерий), душа драмы[24*], ее «форма» или внутреннее созидательное начало, ее энтелехия. Число же, или гармоническое распространение, при всей его необходимости – это *добавочное* свойство, благодаря которому преизбыточествует действие. Драма *существует, свершая.*

Поэзию Романа я охарактеризовал бы как поэзию живописания человека. Тут ни поэтический смысл, ни даже действие – несмотря на их фундаментальную значимость и первенство в порядке интенциональных ценностей – недостаточны, чтобы произведение существовало: для этого требуется еще третье, заключительное, явление творческой интуиции – число, или гармоническое распространение, заполняющее поэтическое пространство частей, оказывающих взаимное давление друг на друга; в романе эти части – человеческие *персонажи*, свободные действователи. Через число, или гармоническое распространение, произведение обретает, коротко говоря, свою поэтическую сущность и свое существование для духа. Число есть душа, «форма» или внутреннее созидательное начало, энтелехия романа. Роман *существует (и действует), заполняя свое пространство.* По причинам вполне очевидным пластические искусства – поскольку их произведения существуют целиком и полностью в пространстве – в отношении духовной структуры произведения принадлежат к той же категории, что и роман[38], тогда как танец, я думаю, принадлежит к той же категории, что и драма, а музыка – к той же категории, что и стихотворение.

Все великие романисты – поэты. Таких немного. Чтобы роман был поэзией, нужна особенно мощная творческая интуи-

ция, способная достичь потаенных глубин других человеческих *Я*, живущих в произведении. Это возможно лишь потому, что творческая интуиция великого романиста – начинающаяся с первичного эмоционального пробуждения его собственного *Я* – включает то поэтическое знание других субъективностей в себе самом через свою собственную субъективность, то знание через аффективную соприродность, которое позволяет ему проникать в своих персонажей и предвидеть их действия через посредство своих собственных наклонностей; знание это расширяется и развивается по мере развития характеров и совершенствования произведения, так что роман создается одновременно и самим поэтом, и его творениями.

Интерес романиста направлен главным образом не на действие, а на действователей[39]. Этот принцип, подчеркивающий существенное различие между романом и драмой, помогает нам уяснить некоторые характеристики романа. *Транспозиция*, пересоздание человеческой природы в структуре произведения в романе не так радикальны, как в драме; поэтому «очищение страстей» – преимущественное свойство драмы, в особенности трагедии, где мы созерцаем свои страсти, возведенные на более высокий уровень, отделенные от нас самих и послушные своему собственному роковому закону. В то же время жесткая необходимость, присущая драматическому действию, в романе уступает место развитию, где бóльшую роль играет случайность, – персонажи порой поступают скорее так, как хотят они сами, а не так, как желательно их творцу. Наконец, можно сказать вслед за Мориаком, что «цель романа – познание человеческого сердца», – чего никогда не говорилось о драме, которая, конечно, предполагает такое познание, но не ставит его своей *целью*[40].

У Бальзака или Достоевского, Эмили Бронте или Мелвилла, Пруста или Джойса – или у Сервантеса, величайшего поэта человеческого воображения – роман предстает как итог медленного процесса откровения *Я*, о котором часто упоминалось в этой книге. Будучи, несомненно, преемником эпоса, героической поэмы, средневекового романа и вообще истории или сказания, он довел повествование до такой духовной глубины, которая превосходит все предшествующие формы.

Но, однако, романист – это художник, и, следовательно, познание человеческого сердца подчинено у него главной, творческой цели – дать существование определенному произведению. И это произведение, роман, существует, только если оно «заполняет свое пространство»; оно существует только в силу согласованности между внутренним развитием и развертыванием событий и сочетанием взаимных воздействий индивидуальных составляющих.

Теория «зеркала» у Генри Джеймса была лишь частным следствием этого принципа. Столь важная в драме *множественная интрига*[41], предполагающая смену ракурсов и создающая из конфликта и взаимосвязи гармоническую всеохватность, в романе имеет еще большее и еще более характеристичное значение. Когда весь интерес сосредоточен на одном-единственном персонаже, как в некоторых романах Жюльена Грина или Бернаноса, образ его приобретает такую рельефность, а развитие его внутренней жизни – такой размах, что кажется, будто он заполняет собой все земное пространство. В романе, как, например, у Пруста, действие может не играть почти никакой роли; тем более важна в нем оркестровая расстановка частей – единиц, из которых каждая представляет собой малую вселенную: внутренний мир героев и мытарства души развертываются в некую целостность, обладающую напряженной полнотой числа. Все это разъясняет и подтверждает мысль, что душа или энтелехия романа – это гармоническое распространение всего того, что составляет целое, соединяющее в себе действующие лица, страсти, события и человеческие судьбы.

16. Существуют три различных вида, или типа, поэтической восприимчивости со стороны читателей или слушателей: восприимчивость лирическая, драматическая («histrionic sensibility»[30*], как ее назвал Фрэнсис Фергуссон[42]) и интроспективная. Они соответствуют трем специфическим формам того, что выше было названо поэзией словесного выражения. Я попытался описать эти три специфические формы, какими они мне видятся, а также духовную структуру типичного для каждой из них поэтического произведения.

Сколь бы глубока ни была поэзия Театра и поэзия Романа, поэзия Стихотворения, или Песни, по природе своей является, и будет всегда, основным и наиболее духовным типом поэзии, самым дорогим человеческой душе, потому что она наиболее близка к творческой интуиции.

Как мы отмечали в другой главе, когда говорили о стихотворениях «темных» и «ясных», стихотворение всегда обладает определенной ясностью[31*], хотя бы содержит в себе какой-то намек, несет в себе какой-то рассеянный свет логического, или внятного рассудку, смысла, поскольку ничто не может быть сообщено человеческой душе иначе, как через интеллект, что предполагает некоторый элемент доступной рассудку объективности. Стихотворению всегда присуща и некоторая темнота, хотя бы тень эмоционального содержания, выходящего за пределы внятного смысла, так как суть того, что оно сообщает, рождается во мраке интуитивной субъективности, с которой связано само основание его бытия – поэтический смысл.

В поисках величайшей поэзии мы обратились бы теперь к Гомеру, Вергилию или Данте, Шекспиру, Расину, Пушкину или Бодлеру. В их творениях в полноте поэтического смысла свободно развертывается смысл, внятный рассудку, и высшая ясность оказывается исключительным даром высшего мастерства. Творческая невинность у них так сильна, что она сообщает свойственную интуиции свободу даже самым неподатливым материалам – природным и человеческим явлениям, воспринимаемым во всей их рациональной объективности, путанице инстинктов и страстей, «ясным и точным знаниям, самым прозаическим языковым необходимостям – и приводит их в расплавленное состояние. У этих "похитителей огня" все превращается в огненную массу и принимает новую форму по воле Поэзии. Здесь мы находим и невероятные открытия, и поэзию, свет интуиции и свет разума. И поэзия эта убеждает нас, что тайна солнца и лучезарного дня так же непостижима, как и тайна темной ночи»[43].

Магия как свободный «избыток»

17. В заключение я хотел бы затронуть вопрос, поставленный мною в другой книге[44] относительно музыки.

В этом очерке я пытался выделить особое качество, присутствующее в целом ряде великих музыкальных произведений, но отсутствующее в других и, как я полагаю, имеющее некоторое отношение к плотиновскому понятию привлекательности[32*]. За неимением лучшего слова, я назвал его «магией» – вложив в это слово смысл, совершенно отличный от того, в каком оно употреблялось в предшествующих главах настоящей книги.

Суть в том, что это качество, кажется, представляет собой полностью свободный элемент, некую отдельно существующую «прелесть», высшую, чем поэзия произведения, поскольку поэзия эта вошла в значение и субстанцию произведения, или поглощена ими. Как если бы душа произведения, воздействуя на нас, так сказать, вне собственных своих пределов, становилась «чистым орудием чуждого духа, знаком, передающим высшую причинность, таинством обособленной поэзии, забавляющейся искусством».

«Страшась поднять святотатственную руку на величайших из музыкантов, – писал я, – осмелимся ли мы сказать, что мало находим магии у Иоганна Себастьяна Баха? Да, мы скажем, что эта возвышеннейшая музыка, эта первоосновная музыка, есть музыка без магии». Суждение, возможно, слишком категоричное, высказанное без учета некоторых особенностей творчества Баха, но, думаю, в целом верное. Я отмечал в своем очерке, что у Баха (и в этом, быть может, секрет его мощи и плодовитости) поэзия пол-

ностью включена в процесс создания и в субстанцию произведения, душа которого – не орудие, а всегда царица и богиня. «Вот почему музыка Баха возносит великую песнь-молитву, возвышающуюся до того созерцания, что в мистическом богословии зовется "обретенным созерцанием"; она не переступает порога мистической, или влиянной, молитвы».

«Опасность магии в том, что она – дар внешнего порядка, высшего по отношению к искусству. Кто обладает им, о нем не помышляя, получает от небес или от ада нечто такое, что трудно бывает вынести; дар этот требует искусства достаточно сильного, чтобы оно могло подчинить его себе. Кто ищет его, с неизбежностью изменяет своему искусству, чеканит фальшивую монету. Вагнер жил только ради магии; но, если не считать "Тристана", в музыке его магии нет, нет ни тени черной магии, – есть лишь обманы и обольщения ума, одурманенного знанием и талантом.

У Сати все наоборот. Страстно желая быть честным, он ненавидит, он искореняет в себе самом всякую возможную магию, рьяно очищает от нее свое творчество. Теснимая, она рядится тогда в тот странный вкус к мистификации, который развенчивает тайну и охраняет ироническую видимость девственной музыки.

Магии нет и у Бетховена; но кто лучше него умеет заставить полюбить себя? В отличие от Вагнера, он не стремится к магии. Как противиться этому великому сердцу, которое отдает себя, в слиянии духа и души, и которое восполняет известную неблагодарность ремесленнической изобретательности обилием своей без меры расточаемой субстанции?

Магия есть у Шуберта, у Шопена, у Мусоргского. Не всегда магия бывает белой. Магия Лурье восходит от темных человеческих глубин, пронизываемых всепонимающим состраданием, от катастрофы бытия, обладающей весомостью трагедии, но позволяющей усомниться в ее собственно трагическом, т. е. безысходном, характере и, так сказать, на время забыть о нем, потому что лик Божий зрим и сквозь замкнутые врата. Музыка его, обращаясь в молитву, достигает сверхъестественной сосредоточенности. Как и у других князей магии, чудо состоит у него в том, что магия придает бóльшую силу и напряженность искусству, в которое она проникает; искусство повинуется ей, никогда перед нею не склоняясь. Магия князя князей – ангельская магия. Я не говорю, что Моцартом движет один лишь невинный ангел; в этом чуде героического детства суровость ребенка и ангела; какая-то губительная прелесть примешивается временами к ясности и просветленности боговдохновенного знания и безупречной игры».

18. Можно ли обобщить эти мысли, распространив их на всю область mousikē, на все искусства, и в частности на стихотворное

произведение? Я полагаю, что можно, но только в различной степени, и первенство здесь принадлежит музыке.

Попробуем сначала подробно рассмотреть, как обстоит дело в сфере музыки.

Я думаю, что магия в произведениях упомянутых мною музыкантов есть не более чем свободный *избыток* поэзии. «Чуждый дух» или «обособленная поэзия», о присутствии и воздействии которых свидетельствует магия, – не что иное, как неисчерпаемая интуитивная эмоция, рассеянная во всей субъективности композитора; она не была «схвачена» в актуализации свободного творческого начала духа, порождающего произведение через посредство искусства, и, однако, она проникает в музыку, обладающую «магией». Как же это происходит?

О любой музыке справедливо сказать, что песнь начинается там, где иссякают слова[45], как проявление духовного и эмоционального ликования субъективности: глубоко субъективное, совершенно единичное в своем существовании, несообщимо аффективное, оно не может быть передано с помощью какого-либо словесного обозначения.

Добавлю, что в большинстве случаев это мощное потрясение субъективности композитора целиком отражается, объемлется, или схватывается, в той глубокой и полной актуализации, у единого корня способностей души, какую являет собой поэтическая, или творческая, интуиция.

Но в некоторых случаях потрясение это, мне кажется, настолько насыщено интеллектом и страстью, настолько богато виртуальной интуицией или эмоциональной способностью, что оно не может быть целиком схвачено в этой духовной актуализации. Остается некоторый *избыток* – нечто обособленное: неисчерпаемая интуитивная эмоция на заднем плане, о которой я уже сказал. Этот избыток тем не менее проходит через творческую интуицию, но не схватывается ею; напротив, он проходит как свободный элемент, свободный «дух», *простирающийся за пределы* творческой интуиции, через которую он проходит, и непосредственно движущий и проникающий собой, как дополнительная благодать, всю созидательную деятельность, причем композитор этого никак не осознает. Тогда в произведении есть магия, и мы ощущаем присутствие некоего чуждого духа, некой обособленной поэзии, которая свободно забавляется искусством и дает больше, чем может дать любая поэзия, вовлеченная в процесс создания и в субстанцию произведения и поглощенная ими.

Эта «обособленная» поэзия – простирающаяся за пределы творческой интуиции, через которую она проходит, не *схватываемая*, а свободная – не подчинена созданию произведения и не

вмещается в его субстанцию; она присутствует здесь и действует, но как элемент *избыточный* и свободный – обладающий чистой свободой сумрачных глубин. Простирается она и за пределы способности, благодаря которой произведение через интуицию доходит до слушателя. Произведение, где больше непознанного и неуловимого, глубже потрясает и шире захватывает его эмоциональное начало, интеллект и воображение; поэзия завладевает им в более густом мраке; не в состоянии противиться ей, он весь в ее власти. Именно потому, что такое произведение наделено большей силой, рожденной во мраке и действующей во мраке, слово «магия» представляется здесь уместным, несмотря на его двусмысленность.

Такова предлагаемая мной интерпретация магии в музыке. Если она верна, тогда мы должны заключить, что возможность магии существует не только в музыке (ведь процесс, который я обрисовал, конечно же, может происходить и в других областях поэзии). Но мы должны также признать, что возможность магии существует в музыке на более высоком уровне, чем в других искусствах: музыка по самой своей природе, даже безотносительно к магии, обладает уже отмеченным нами преимущественным свойством выражать – помимо всякого возможного словесного обозначения – самые сокровенные, индивидуальные и аффективные потрясения творческой субъективности, слишком глубокие, чтобы их могло выразить какое-либо другое искусство.

Однако поэзия («поэзия словесного выражения») приближается в этом отношении к музыке, особенно первый из трех типов поэзии, которые мы выделили, – Стихотворение. Разве не называли мы его также и Песнью? И не называлось ли у нас стихотворение поэзией внутренней музыки? Хотя поэт и прибегает к словам, после музыки именно стихотворение содержит, мне кажется, наибольшую возможность магии, так как поэтический смысл преобладает в нем над смыслом, внятным рассудку, а душу или энтелехию стихотворения составляет единственно поэтический смысл, первое явление творческой интуиции в ее природной свободе. Как и в случае с композиторами, среди великих поэтов есть такие, у кого мало или даже вовсе нет магии (например, Ронсар[46] или Гюго, Байрон или Гёте), и есть другие – у кого мы непосредственно ощущаем присутствие этого свободного *избытка*. Взяв наугад несколько имен, мы можем назвать Расина и Данте, Кольриджа[47] и Пушкина, Бодлера, Гёльдерлина и Рембо (особенно как автора «Одного лета в аду»), а в искусстве, не столь близком к музыке, – Ватто или Иеронима Босха, Рембрандта или Эль Греко. Хореография и архитектура, как и всякое другое «свободное» искусство, также обнаруживают возможность магии.

С другой стороны – независимо от естественного родства и взаимного тяготения между музыкой и поэзией, – тот факт, что музыка пользуется особым преимуществом в отношении магии, объясняет ее исключительно сильное влияние на тех поэтов, которые безрассудно стремятся к магии – к ложной магии[48] – и тем самым изменяют поэзии (глубоко ими почитаемой), поддаваясь жажде могущества. Музыка вводит их в заблуждение, хотя происходит это по их собственной вине. Они не достигают ни ложной магии (с которой у поэзии нет ничего общего), ни магии подлинной, ускользающей от них как раз потому, что они гонятся за нею.

Творческая интуиция – единственный высший дар, по праву взыскуемый поэтом в каком бы то ни было искусстве – так, как только может быть взыскуем дар: не в том смысле, что он может быть приобретен каким-либо усилием человеческой воли, а в том смысле, что можно заботиться о нем, охранять его и содействовать ему, когда он есть. А есть он, быть может в более скромных пределах, чем кажется его обладателю, у всякого человека, которого внутренняя необходимость побуждает заниматься искусством. Даже у величайших художников иногда бывает так, что творческая интуиция действует в кромешной тьме и пробивается сквозь муки отчаяния. Тогда им нужно вспомнить о том, что чувствовал Паскаль, размышляя об иного рода благодати: «Не тревожься, ты не искал бы Меня, если бы Меня не обрел»[33*].

Примечания

[1] *W. Frank.* Collected Poems. New York, Liveright, 1933.

[2] *Cleanth Brooks* and *Robert Penn Warren.* Understanding Poetry. New York, Henry Holt, 1938, p. 141, 489, 581, 640.

[3] «Трагедия есть подражание не [пассивным] людям, но действию, жизни, счастью, [а счастье и] несчастье состоят в действии. И цель [трагедии – изобразить] какое-то действие, а не качество...» (Поэтика, гл. 6, 1450 a 16–19. Здесь и далее перевод М.Л. Гаспарова).

[4] *Francis Fergusson.* The Idea of a Theater. Princeton University Press, 1949, p. 4–5, 36–37, 229–234.

[5] *S.T. Coleridge.* Lectures and Notes on Shakespeare and Other Dramatists. New York, Harper, 1853, p. 181–182 (on Othello).

[6] См. ниже с. 373–375.

[7] Действие столь же необходимо в живописи, как и в поэзии. «Существуют, – говорил Пуссен, – два средства, с помощью которых можно влиять на ум слушателей: действие и речь. Первое само по себе настолько убедительно и плодотворно, что Демосфен отдавал ему предпочтение перед всеми риторическими ухищрениями; Марк Туллий называет его языком тела, а Квинтилиан приписывает ему такую мощь и силу, что без него полагает тщетными мысли, доказательства, выражения чувств. Точно так же тщетны без него и линии, и краски» (высказывания, переданные Дж. П. Беллори и переведенные с итальянского: *G.P. Bellori.* Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672, p. 455; цит. по: Correspondance de N. Poussin, par C. Jouanny, p. 488).

[8] Когда ни дерево, что, дав свой плод,
Бессмертье у Адама отняло,
Ни блуд скотов, ни змей шипящих зло
Не прокляты – меня ль проклятье ждет?!
Ужель сам разум ко грехам ведет,
Ужель сознанье в грех нас вовлекло?
Иль Бог, всегда прощающий светло,
Впал в страшный гнев – и мне проклятье шлет?..
Но мне ль тебя, о Боже, звать к ответу?..
Пусть кровь твоя и плач мой покаянный
В один поток сойдутся неслиянно!
Грехи мои навеки ввергни в Лету!
«О, вспомни грех мой!» – молит кто-нибудь,
А я взываю: «Поскорей забудь!..»
<Священные сонеты, IX.>Пер. Д. Щедровицкого (Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989)

[9] *Brooks* and *Warren*. Op. cit., p. 521.

[10] <Насмешники>
Живей, Вольтер! Смелей, Руссо!
Бушуй, бумажная гроза!
Вернется по ветру песок,
Что нам швыряете в глаза.

Песчинка каждая – алмаз,
Когда в ней блещет луч небес...
Насмешники! для ваших глаз
Несть в нашей Библии чудес!

Придумал атом Демокрит,
Ньютон разъял на части свет...
Песчаный смерч Науки спит,
Когда мы слушаем Завет.
Пер. В. Топорова (*У. Блейк*. Стихи. М., 1982)

[11] Заметим, что в природных вещах, поскольку они материальны, количество есть первая акциденция субстанции. С другой стороны, в духовной структуре поэтического произведения гармоническое распространение – это последняя конститутивная актуализация (разумеется, по природе, а не во временно́м порядке), дополняющая и поэтический смысл, и действие.

[12] Когда смысл числа утрачен, мы видим то, что Ницше называл «анархией атомов». «Чем характеризуется всякий *литературный* décadence? Тем, что целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдается вперед и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь за счет целого – целое уже не является больше целым» (Казус Вагнер, <7>. – *Ф. Ницше*. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1990, с. 538. Пер. Н. Полилова).

[13] См. гл. I, прим. 10.

[14] В связи с тем *освоением* машины современной поэзией, которое вызывало у него немалую озабоченность, Харт Крейн писал: «Простое романтическое раздумье о мощи и красоте машинерии всегда держит ее в отдалении; она не сможет созидательно воздействовать на наши жизни, пока ее коннотации не будут исходить изнутри, подобно бессознательным нервным рефлексам нашего тела, – формируя словарь поэтических значений, столь же спонтанный, как буколический мир пастбища, пашни и гумна» (*H. Crane*. Modern Poetry. – Collected Poems. New York, Liveright, 1933). *Изнутри* – это совершенно верно. Но речь не идет только о том, чтобы «сформировать словарь поэтических значений». Точнее, само это форми-

рование, по отношению к некоторой новой реальности, определяется чем-то, что больше зависит от дарования, нежели от целенаправленного усилия, – а именно самобытным поэтическим опытом, спонтанно вбирающим в себя интуитивное восприятие этой новой реальности.

[15] *С.Т. Кольридж.* Biographia Literaria, гл. XVII.

[16] См. ниже § 15.

[17] См. выше, с. 165–166.

[18] См. выше, гл. VII, с. 232.

[19] Письмо XIII, к Кан Гранде делла Скала. – *Данте Алигьери.* Малые произведения, с. 389. Пер. И. Голенищева-Кутузова и Е. Солоновича.

[20] «Данте в аллегории ближе к совершенству, чем какой-либо другой поэт. Аллегория для него не просто прием. Это самый подлинный язык некоего мира, построенного ради означения» (*Mark Van Doren.* The Noble Voice. New York, Henry Holt, 1946, p. 176).

«Аллегория Данте в своей самой совершенной форме, т. е. в большинстве случаев, сама безмолвно раскрывает себя: одна вещь есть другая, и это все, помимо того, что она есть также и она сама. Взаимные означения так же непосредственны и беззвучны, как взаимные отражения в зеркалах. Поэтому Данте не приходится обращать наше внимание на то, что он подразумевает; это делает сама поэма, по мере того как мы читаем и осмысляем ее. Но аллегория у него не всегда достигает подобного совершенства. Подчас Данте вынужден останавливаться, чтобы объясниться; в таких случаях изобретательность его не поднимается до уровня его замыслов» (ibid., p. 183–184).

[21] Вы для всего причиной признаете
Одно лишь небо, словно все дела
Оно вершит в своем круговороте.

Будь это так, то в вас бы не была
Свободной воля, правды бы не стало
В награде за добро, в отмщенье зла.

Влеченья от небес берут начало, –
Не все; но скажем даже – все сполна, –
Вам дан же свет, чтоб воля различала

Добро и зло, и ежели она
Осилит с небом первый бой опасный,
То, с доброй пищей, победить должна.

Вы лучшей власти, вольные, подвластны
И высшей силе, влившей разум в вас;
А небеса к нему и непричастны.
Чистилище, XVI, 67–81

[22] «...Становясь поэзией, его личная вера превращается в нечто иное. Рискну высказать мысль, что по отношению к Данте это более истинно, чем по отношению к любому другому поэту-философу. Читая, например, Гёте, я часто слишком остро чувствовал: "вот во что верил Гёте как человек", вместо того чтобы просто вступить в мир, созданный Гёте; так же и с Лукрецием; в меньшей степени это касается "Бхагавадгиты" – насколько я могу судить, величайшей философской поэмы после "Божественной комедии"... Гёте всегда вызывает у меня сильное чувство сомнения в том, во что он верит, Данте – нет. Думаю, это оттого, что у Данте больше чистой поэзии, а не оттого, что Данте как человек мне сим-

патичнее, чем Гёте» (*T.S. Eliot.* Dante. – Selected Essays. New York, Harcourt, Brace, 1932, p. 219).
[23] Ibid.
[24] «Что же до языка, то он непринужден и скромен, ибо это народное наречие, на котором говорят меж собою простолюдинки» (Письмо XIII, к Кан Гранде делла Скала. – <Le opere di Dante. Firenze, 1960, p. 406>).
[25] *S.T. Coleridge.* Dante. – Selected Poetry and Prose, ed. Stephen Potter. New York, Random House, 1933, p. 330.
[26] Ibid., p. 329.

[27] Затем что весь собор живых огней,
Лучистей вспыхнув, начал песнопенья,
Утраченные памятью моей.

О жар любви в улыбке озаренья,
Как ты пылал в свирельном звоне их,
Где лишь святые дышат помышленья!
Рай, XX, 10–15

[28] *Francis Fergusson.* The Idea of a Theater, p. 39–40. Автор продолжает: «В особенности "Чистилище" хотя и представляет собой эпическую поэму, а не драму, явно развертывается в трагическом ритме, как в целом, так и в деталях. Дневное восхождение на гору, осуществляемое благодаря нравственному усилию и направляемое светом естественного разума, соответствует первому моменту – моменту "замысла". Тьма, под знаком Веры, Надежды и Любви, когда пилигрим не в состоянии ничего сделать одними собственными усилиями, соответствует моментам страдания и осознания. Останавливаясь, пилигрим перебирает в памяти мысли и переживания дня; он спит и грезит во сне, видя неоднозначные образы из мифологических грез рода человеческого, относящиеся также и к его собственным "подавленным желаниям", и к его глубочайшим стремлениям. Образы эти постепенно облекаются плотью и проясняются, позволяя ему по-новому осознать свое положение. Этот ритм, повторяемый в различных формах, ведет пилигрима – в то время как возрастающий дух раздвоен в своих намерениях – от поверхностных, но искренних детских побуждений (стадия Antipurgatorio[17*]) к новой невинности, свободе и полноте Земного Рая – царства "The Tempest"[18*] или "Эдипа в Колоне". Та же ритмическая концепция определяет и детали произведения, вплоть до самой terza rima[19*] – этой метрической формы, в каждый момент ясной в своем буквальном художественном смысле, но по существу устремленной вперед и указывающей на более глубокие значения».
[29] *Francis Fergusson.* The Idea of a Theater, p. 227, 228.

[30] Он обернулся и бегом помчался,
Как те, кто под Вероною бежит
К зеленому сукну, причем казался

Тем, чья победа, а не тем, чей стыд.
Ад, XV, 121–124

[31] Поскольку речь зашла об «Аде» и о наказаниях, налагаемых поэтом на тех, кого он помещает в Ад, я хотел бы привести тут очень глубокое замечание Марка Ван Дорена, не имеющее, правда, прямого отношения к моей теме. «Надо понять, – сказал Ван Дорен, обсуждая «Божественную комедию», – мысль Данте о том, что все эти персонажи наказали сами себя. Они получили то, чего желали. Они умерли еще при жизни. Из всех персонажей поэмы только они одни поистине мерт-

вы». – «Кампаней, один из героев <эпического цикла> "Семеро против Фив", говорит: "Каким я жил, таков я и в Аду"»[20*], – добавил г-н Тейт (*Huntington Cairns, Allen Tate, Mark Van Doren.* Invitation to Learning. New York, Random House, 1941, p. 300–301).

[32] *Francis Fergusson.* Op. cit., p. 227.

[33] Biographia Literaria, гл. XIV (*С.Т. Кольридж.* Избранные труды, с. 103. Пер. В.В. Рогова).

[34] *E.A. Poe.* The Poetic Principle. – The Great Critics, ed. J.H. Smith and E.W. Parks (rev. ed., New York, Norton, 1939), p. 586. – Ср. замечания Т.С. Элиота в «The Use of Poetry and the Use of Criticism». Cambridge, Harvard University Press, 1933, p. 145[22*].

[35] *T.S. Eliot.* Baudelaire. – Selected Essays, p. 343.

[36] «В нас обитает ангел, которого мы постоянно оскорбляем. Мы должны быть хранителями этого ангела» (*Jean Cocteau.* Le Coq et l'Arlequin, 1918. – J. Cocteau. Le Rappel à l'Ordre. Paris, Stock, 1926).

[37] См. гл. III и VII, с. 77 и 238.

[38] Приведу выдержку из письма Марина как прекрасную иллюстрацию требований гармонического распространения в живописи и его первостепенной важности в этой области искусства:

«Чтобы перейти к моей картине, или чтобы вернуться к ней, я должен, со своей стороны, подчеркнуть, что, когда она уже закончена, т. е. когда все части ее на месте и в действии, она стала предметом и оттого имеет определенные границы; с такой же определенностью нос, корма, борта и днище ограничивают корабль.

И эта моя картина не должна создавать впечатление, что она нарушает свои границы. Рамка тут не поможет. Это была бы иллюзия, а я желал бы, чтобы ничто не отдаляло мою картину от ее конечных задач. Кроме того, я не должен быть разрушителем внутри самой картины. Здесь могут быть вещи, сталкивающиеся между собой. Может идти настоящая борьба. Борьба всегда будет там, где есть живые вещи. Но я должен уметь управлять этой борьбой как хочу, с благостной уравновешенностью» (цит. по: Artists on Art, p. 467).

Следующие замечания также, прямо или косвенно, относятся к законам гармонического распространения в живописи: «Элементами ее [логической связи частей с целым] являются, таким образом, твердость предметов и прозрачность теней в воздухе, которым мы дышим и в котором мы воспринимаем пространства и расстояния. Передавая эти элементы, мы представляем зрителю невидимый аспект картины; слабое знание этой грамматики оборачивается на полотнах либо плоскостью фигуры, либо грубостью чрезмерной объективности, либо мазней прерафаэлизма» (Иннесс[25*]. – Ibid., p. 344). – «Рисунок должен обладать силой распространения, которая оживляет окружающие его предметы» (Анри Матисс, цит. по: *A. Lhote.* De la palette à l'écritoire. Paris, Corréa, 1946, p. 378–379). – «Когда в Италии я научился понимать памятники архитектуры, я сразу же заметно продвинулся в своем познании. Хотя они служат практической цели, принципы искусства выражены в них яснее, чем в творениях других искусств. Их легко распознаваемая структура, их слаженный организм могут дать более фундаментальное образование, чем все эти "этюды голов, обнаженной натуры и композиции". Даже самый недалекий ум поймет, что очевидная соразмерность частей по отношению друг к другу и ко всему целому соответствует скрытым числовым пропорциям, существующим в других искусственных и естественных организмах. Ясно, что фигуры эти не холодны и не мертвы, они дышат, они полны жизни; важность измерения, помогающего обучению и творчеству, становится очевидной» (Пауль Клее, в «Artists on Art», p. 443).

Особый интерес Северини к «эстетике числа» и к «законам гармонических соотношений» связан с глубоким интуитивным пониманием той существенной роли, которую играет в живописи гармоническое распространение. Аналогичной интуицией объясняется постоянная забота Руо о том, чтобы его картина совершенно

заполняла свое пространство. Я думаю, что Руо охотно согласился бы с воззрениями Марина, приведенными в начале этого примечания.

Понятие гармонического распространения по содержанию своему представляется мне очень близким к китайскому понятию *кай-хэ*, или «единства целого». «От превращений целого мира до нашего собственного дыхания, – писал Шэнь Цзунцянь, автор XVIII в., – нет ничего, что не было бы *кай-хэ*. Поняв это, можно судить о том, что придает картине завершенность. Когда прозреваешь великое *кай-хэ*, в нем постигаешь еще большее *кай-хэ*. До последнего камешка и деревца нет ничего, что не устремлялось бы вовне и не оберегало бы внутреннюю наполненность. Там, где вещи растут и расширяются, – это *кай*, а там, где вещи достигают внутренней законченности, – это *хэ*. В расширении нужно думать о сохранении целостности, и тогда появится упорядоченность. Сохраняя целостность, нужно думать о расширении, и тогда будет присутствовать утонченная безыскусность и неисчерпаемая духовность. В работе кистью и устроении композиции ни на миг не обойтись без *кай-хэ*».

Как замечает по этому поводу Роули, «*ци*, основополагающий принцип ритмической абстракции, стал *кай-хэ* – фундаментальным принципом ритмических соотношений». Указав на принципиальную важность «единства целого» в иероглифической письменности, он заключает: «Благодаря этой аналогии с иероглификой мы можем понять, почему в китайской теории живописи расширение (*кай*) внушает мысль о сбережении единства (*хэ*), в противном же случае "композиция рассыплется из-за взрывчатых сил творения, а структурное единство целого будет утрачено". Приводя к единению отдельные части, нужно думать о жизненной силе, которая открывает вещи вовне, в противном случае "результатом будет мертвое, механическое соединение и целое утратит животворное дыхание духа"» (*Дж. Роули*. Принципы китайской живописи, с. 78–79).

Китайские теоретики прояснили понятие *кай-хэ* с частной точки зрения даосской философии, а живописцы реализовали его в своей особенной манере. Но само по себе это понятие – можно сказать, понятие гармонического распространения – имеет всеобщее значение, так как оно касается самой сущности живописи, одушевляемой поэтической интуицией. Работы всех великих художников, как восточных, так и западных, подтверждают тот факт, что гармоническое распространение, последнее из трех явлений творческой интуиции, есть энтелехия, «форма», которая определенно дает существование произведению, создаваемому распространяющимися-в-пространстве давлениями.

[39] «Трагедия, – говорил Аристотель, – есть [прежде всего] подражание действию и главным образом через это – действующим лицам» (Поэтика, гл. 6, 1450 b 3–5). Мы можем сказать, что роман есть *подражание действующим лицам и главным образом через это – действию*. «Без действия трагедия невозможна, – утверждал Аристотель, – а без характеров возможна» (гл. 6, 1450 a 24).

[40] Интересное обсуждение «Поэтики» Аристотеля в «Invitation to Learning» (p. 222–223) грешит, на мой взгляд, только одним – предположением, что Аристотелева теория трагедии относится не только к трагедии, но и к роману. Если бы было признано специфическое различие, о котором мы здесь толкуем, то нижеследующие тонкие замечания обрели бы свою полную силу:

«*Ван Дорен*: Многие современные романы охватывают целую жизнь человека. Они, бывает, начинаются с изображения детства героя, а в дальнейшем описывают и его вступление в брак, и его профессиональное или деловое поприще.

Тейт: Аристотель и это предусмотрел, не так ли? Он говорит, что единство характера не означает единства интриги[26*]. То есть, если на протяжении всего романа повествуется о человеке по имени Джон Смит, это не значит, что роман обладает единством в плане интриги. Смит остается неким единством, но интрига может быть запутанной.

Ван Дорен: Биография человека – не обязательно интрига.

Кэрнз: Он идет еще дальше. Он говорит, что драматическое действие развивается не для того, чтобы изобразить характер; характер оказывается чем-то вспомогательным в отношении действия. Цель трагедии – перипетии интриги, и без действия трагедия невозможна; без характера же – возможна.

Тейт: Мы обнаруживаем этот принцип у Гомера. Аристотель говорит, что Гомер убрал некоторые персонажи, традиционно участвовавшие в "Одиссее". Они не подходили к интриге.

Ван Дорен: Знаменитый современный роман, написанный в форме биографии, "Of Human Bondage"[27*] Сомерсета Моэма, прослеживает жизнь героя с младенчества до женитьбы и начала работы врачом. Аристотель мог бы сказать, что роман Моэма представлял бы больший интерес, если бы в событиях, происходящих с героем, Филипом Кэри, было больше единства. В конце, как вы, может быть, помните, Филип Кэри пробегает в памяти всю свою жизнь и говорит себе: "Я не нахожу в ней никакого смысла, помимо того, какой имеет узор всякой жизни, если мы поглощены вплетением в него различных нитей"[28*]. Моэм здесь очень удачно подводит нас к Аристотелю. Трагический герой, соответственно определению Аристотеля, способен окинуть взором всю свою жизнь – герои трагедий Шекспира делали это всегда – и сказать: "она была тем или этим".

Тейт: Возьмем "Portrait of the Artist as a Young Man"[29*] Джеймса Джойса. Как мы знаем, произведение это хотя и не в точности, но в значительной мере автобиографическое. И что знаменательно – в конце романа герой, Стивен Дедал, говорит, что он собирается заняться другими вещами. Он начнет в другом месте новую жизнь.

Кэрнз: Иными словами, это не завершенное действие...»

[41] См.: *Fergusson*. Op. cit., p. 104. Показательно, что пассаж, где Аристотель упоминает о такой сложности (Поэтика, гл. 8, 1451 a 24–30), относится к «Одиссее».

[42] Op. cit., p. 10–11.

[43] *Raïssa Maritain*. Sens et Non-sens en poésie. – Situation de la Poésie. Paris, D.D.B., 1938, p. 33 (3e éd., p. 28).

[44] La Clef des Chants. – Frontières de la Poésie. Paris, Rouart, 1935; The Freedom of Song. – Art and Poetry. New York, Philosophical Library, 1943.

[45] См. выше, гл. VII, с. 233.

[46] Меня удивляет, что Хамберт Вулф пишет по поводу знаменитого стиха Ронсара «Когда под старость, вечер коротая у свечи...» («Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...»): «Найдется ли во всей английской поэзии хоть один стих, более прикосновенный магии?» (цит. по: The Limits of Art, coll. and ed. Huntington Cairns. Bollingen Series XII. New York, Pantheon Books, 1948, p. 528; из кн.: *Pierre de Ronsard*. Sonnets pour Hélène. With English renderings by Humbert Wolfe. New York, Macmillan, 1934). Этот стих правда красив и трогает нас до глубины души. Но только магии в нем нет и следа.

[47] О магии Кольриджа см. отрывок из Фрэнсиса Томпсона в Текстах без комментариев к главе VIII, № 2.

[48] Ложной по отношению к поэзии, но не по отношению к изначальному смыслу слова «магия», поскольку речь идет о том, чтобы, действуя непосредственно на вещи, преображать их и подчинять себе реальность силою слов.

Примечания переводчика

[1*] «*White Buildings*» («Белые здания») – сборник стихов Х. Крейна (1926).

[2*] Поэма «*The Bridge*» («Мост») была опубликована в 1930 г.

[3*] Букв.: второй акт (*лат.*).

[4*] В приведенном нами русском переводе этот образ отсутствует.
[5*] Против пустой философии (*лат.*).
[6*] 1 Кор 13: 7.
[7*] Слова *своему чувству* взяты из английского оригинала (and his own feeling). Отсутствие их во французском переводе – вероятно, пропуск, допущенный переводчиком.
[8*] *Данте Алигьери.* Малые произведения. М., 1968, с. 53. Пер. И.Н. Голенищева-Кутузова.
[9*] См.: Защита Поэзии. – *П.Б. Шелли.* Письма. Статьи. Фрагменты, с. 425.
[10*] Все помыслы мне о любви твердят.
Новая жизнь, XIII, 8. Пер. А. Эфроса (*Данте Алигьери.* Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967)
[11*] Гиблому лицу (*итал.*).
...Помог ей тотчас выпрямиться смело
И гиблое лицо свое облечь
В такие краски, как любовь велела.
Чистилище, XIX, 13–15
Здесь и далее перевод М. Лозинского.
[12*] Чистилище, XXX, 38–39.
[13*] Новая жизнь, XLII, 3. – *Данте Алигьери.* Новая жизнь. Божественная комедия, с. 74. Пер. А. Эфроса. В переводе И.Н. Голенищева-Кутузова выражению *Господь милосердный* (è sire della cortesia) соответствует «владыка куртуазии» (переводчик полагает, что здесь подразумевается бог Амор).
[14*] См.: Защита Поэзии. – П.Б. Шелли. Указ. изд., с. 433.
[15*] См.: *Т.С. Элиот.* Данте. – Т.С. Элиот. Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 264.
[16*] Возможно, имеется в виду «Рай», XXX, 46–51:
Как вспышкой молнии поражена
Способность зренья, так что и к предметам,
Чей блеск сильней, бесчувственна она, –

Так я был осиян ярчайшим светом,
И он столь плотно обволок меня,
Что все исчезло в озаренье этом.
[17*] Предчистилища (*итал.*).
[18*] «Бури» (пьеса Шекспира, 1612).
[19*] Терцины (*итал.*).
[20*] «Qual io fui vivo, tal son morto» (Ад, XIV, 51). В переводе М. Лозинского:
А тот, поняв, что я дивлюсь, как чуду,
Его гордыне, отвечал, крича:
«Каким я жил, таким и в смерти буду!..»
[21*] См. гл. VII, с. 237. Слово *стихотворение* (poème) употребляется здесь в широком смысле, т. е. обозначает также и поэму.
[22*] См.: *Т.С. Элиот.* Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 139–141.
[23*] «*The Hound of Heaven*» («Небесная гончая») – поэма Ф. Томпсона, вошедшая в первый сборник его стихов (Poems, 1893); в поэме 182 строки. Фрагмент см. в Текстах без комментариев к гл. VII, № 19. «*The Wreck of the Deutschland*» («Гибель "Германии"») – поэма Дж.М. Хопкинса (1876), состоящая из 35 восьмистиший.
[24*] См.: Поэтика, гл. 6, 1450 a 15–40.
[25*] *Джордж Иннесс* (Inness) (1825–1894) – американский художник-пейзажист. Испытал значительное влияние французских мастеров пейзажа, принадлежащих к Барбизонской школе. В процессе эволюции стиля художника его пейзажи становятся все менее натуралистическими и приобретают все более отвлеченный характер.

Кэрнз: Он идет еще дальше. Он говорит, что драматическое действие развивается не для того, чтобы изобразить характер; характер оказывается чем-то вспомогательным в отношении действия. Цель трагедии – перипетии интриги, и без действия трагедия невозможна; без характера же – возможна.

Тейт: Мы обнаруживаем этот принцип у Гомера. Аристотель говорит, что Гомер убрал некоторые персонажи, традиционно участвовавшие в "Одиссее". Они не подходили к интриге.

Ван Дорен: Знаменитый современный роман, написанный в форме биографии, "Of Human Bondage"[27*] Сомерсета Моэма, прослеживает жизнь героя с младенчества до женитьбы и начала работы врачом. Аристотель мог бы сказать, что роман Моэма представлял бы больший интерес, если бы в событиях, происходящих с героем, Филипом Кэри, было больше единства. В конце, как вы, может быть, помните, Филип Кэри пробегает в памяти всю свою жизнь и говорит себе: "Я не нахожу в ней никакого смысла, помимо того, какой имеет узор всякой жизни, если мы поглощены вплетением в него различных нитей"[28*]. Моэм здесь очень удачно подводит нас к Аристотелю. Трагический герой, соответственно определению Аристотеля, способен окинуть взором всю свою жизнь – герои трагедий Шекспира делали это всегда – и сказать: "она была тем или этим".

Тейт: Возьмем "Portrait of the Artist as a Young Man"[29*] Джеймса Джойса. Как мы знаем, произведение это хотя и не в точности, но в значительной мере автобиографическое. И что знаменательно – в конце романа герой, Стивен Дедал, говорит, что он собирается заняться другими вещами. Он начнет в другом месте новую жизнь.

Кэрнз: Иными словами, это не завершенное действие...»

[41] См.: *Fergusson*. Op. cit., p. 104. Показательно, что пассаж, где Аристотель упоминает о такой сложности (Поэтика, гл. 8, 1451 a 24–30), относится к «Одиссее».

[42] Op. cit., p. 10–11.

[43] *Raïssa Maritain*. Sens et Non-sens en poésie. – Situation de la Poésie. Paris, D.D.B., 1938, p. 33 (3[e] éd., p. 28).

[44] La Clef des Chants. – Frontières de la Poésie. Paris, Rouart, 1935; The Freedom of Song. – Art and Poetry. New York, Philosophical Library, 1943.

[45] См. выше, гл. VII, с. 233.

[46] Меня удивляет, что Хамберт Вулф пишет по поводу знаменитого стиха Ронсара «Когда под старость, вечер коротая у свечи...» («Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...»): «Найдется ли во всей английской поэзии хоть один стих, более прикосновенный магии?» (цит. по: The Limits of Art, coll. and ed. Huntington Cairns. Bollingen Series XII. New York, Pantheon Books, 1948, p. 528; из кн.: *Pierre de Ronsard*. Sonnets pour Hélène. With English renderings by Humbert Wolfe. New York, Macmillan, 1934). Этот стих правда красив и трогает нас до глубины души. Но только магии в нем нет и следа.

[47] О магии Кольриджа см. отрывок из Фрэнсиса Томпсона в Текстах без комментариев к главе VIII, № 2.

[48] Ложной по отношению к поэзии, но не по отношению к изначальному смыслу слова «магия», поскольку речь идет о том, чтобы, действуя непосредственно на вещи, преображать их и подчинять себе реальность силою слов.

Примечания переводчика

[1*] «*White Buildings*» («Белые здания») – сборник стихов Х. Крейна (1926).

[2*] Поэма «*The Bridge*» («Мост») была опубликована в 1930 г.

[3*] Букв.: второй акт (*лат.*).

[4*] В приведенном нами русском переводе этот образ отсутствует.
[5*] Против пустой философии (*лат.*).
[6*] 1 Кор 13: 7.
[7*] Слова *своему чувству* взяты из английского оригинала (and his own feeling). Отсутствие их во французском переводе – вероятно, пропуск, допущенный переводчиком.
[8*] *Данте Алигьери.* Малые произведения. М., 1968, с. 53. Пер. И.Н. Голенищева-Кутузова.
[9*] См.: Защита Поэзии. – *П.Б. Шелли.* Письма. Статьи. Фрагменты, с. 425.
[10*] Все помыслы мне о любви твердят.
Новая жизнь, XIII, 8. Пер. А. Эфроса (*Данте Алигьери.* Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967)
[11*] Гиблому лицу (*итал.*).
...Помог ей тотчас выпрямиться смело
И гиблое лицо свое облечь
В такие краски, как любовь велела.
Чистилище, XIX, 13–15
Здесь и далее перевод М. Лозинского.
[12*] Чистилище, XXX, 38–39.
[13*] Новая жизнь, XLII, 3. – *Данте Алигьери.* Новая жизнь. Божественная комедия, с. 74. Пер. А. Эфроса. В переводе И.Н. Голенищева-Кутузова выражению *Господь милосердный* (è sire della cortesia) соответствует «владыка куртуазии» (переводчик полагает, что здесь подразумевается бог Амор).
[14*] См.: Защита Поэзии. – П.Б. Шелли. Указ. изд., с. 433.
[15*] См.: *Т.С. Элиот.* Данте. – Т.С. Элиот. Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 264.
[16*] Возможно, имеется в виду «Рай», XXX, 46–51:
Как вспышкой молнии поражена
Способность зренья, так что и к предметам,
Чей блеск сильней, бесчувственна она, –

Так я был осиян ярчайшим светом,
И он столь плотно обволок меня,
Что все исчезло в озаренье этом.
[17*] Предчистилища (*итал.*).
[18*] «Бури» (пьеса Шекспира, 1612).
[19*] Терцины (*итал.*).
[20*] «Qual io fui vivo, tal son morto» (Ад, XIV, 51). В переводе М. Лозинского:
А тот, поняв, что я дивлюсь, как чуду,
Его гордыне, отвечал, крича:
«Каким я жил, таким и в смерти буду!..»
[21*] См. гл. VII, с. 237. Слово *стихотворение* (poème) употребляется здесь в широком смысле, т. е. обозначает также и поэму.
[22*] См.: *Т.С. Элиот.* Назначение поэзии: Статьи о литературе, с. 139–141.
[23*] «*The Hound of Heaven*» («Небесная гончая») – поэма Ф. Томпсона, вошедшая в первый сборник его стихов (Poems, 1893); в поэме 182 строки. Фрагмент см. в Текстах без комментариев к гл. VII, № 19. «*The Wreck of the Deutschland*» («Гибель "Германии"») – поэма Дж.М. Хопкинса (1876), состоящая из 35 восьмистиший.
[24*] См.: Поэтика, гл. 6, 1450 a 15–40.
[25*] *Джордж Иннесс* (Inness) (1825–1894) – американский художник-пейзажист. Испытал значительное влияние французских мастеров пейзажа, принадлежащих к Барбизонской школе. В процессе эволюции стиля художника его пейзажи становятся все менее натуралистическими и приобретают все более отвлеченный характер.

[26*] См.: Поэтика, гл. 8, 1451 a 16–19.
[27*] «Бремя страстей человеческих» (1915).
[28*] Вероятно, свободный пересказ (по памяти) концовки 106-й главы (см.: *У.С. Моэм.* Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. М., 1991, с. 571).
[29*] «Портрет художника в юности» (1916).
[30*] Сценическая (актерская) восприимчивость (*англ.*).
[31*] См. гл. VII, § 15.
[32*] См. гл. V, прим. 13а.
[33*] См.: *Б. Паскаль.* Мысли, № 555 по изд. Л. Брюнсвика, № 929 по изд. Л. Лафюма.

Список иллюстраций (*)

К главе I

1. Храм Лингараджа. Бхубанешвар, Индия.
2. Деталь храма Кайласанатха. Эллора, Индия.
3. Сидящая молодая женщина. Фреска. Пещеры Аджанты, Индия.
4. *Сюй Шичжан.* Горный пейзаж (Обитель ученого). Династия Юань. Художественная галерея Фрира, Вашингтон.
5. *Гу Кайчжи.* За туалетом. Живопись на шелке, из свитка «Наставление придворным дамам». Династия Цзинь. Британский музей, Лондон.
6. Спящий Авалокитешвара. Династия Шунгов. Художественный институт, Чикаго.
7. Мосхофор (Тельценосец). VI в. до н. э. Музей Акрополя.
8. Аполлон Тенейский. VI в. до н. э. Глиптотека, Мюнхен.
9. Императрица Феодора (фрагмент мозаики). Церковь Сан-Витале, Равенна.
10. Пророк Исаия. Церковь Сент-Мари, Суийяк.
11а. Рождество. Собор в Шартре.
11б. Бог, обдумывающий творение. Собор в Шартре.
12. *Джотто ди Бондоне.* Францисканские аллегории: Бедность (фрагмент фрески). Нижняя церковь Сан-Франческо в Ассизи.
13. *Фра Анджелико.* Положение во гроб(**). Национальная художественная галерея, Вашингтон.
14. *Пьеро делла Франческа.* Посещение царя Соломона царицей Савской (фрагмент фрески). Церковь Сан-Франческо, Ареццо.
15. *Маттиас Грюневальд.* Распятие (Богоматерь и святой Иоанн). Фрагмент Изенхеймского алтаря. Музей Унтерлинден, Кольмар.

(*) Местонахождение картин указано на момент выхода в свет французского издания «Творческой интуиции...». *Прим. пер.*

(**) Картина известна также под названиями «Оплакивание Христа» («Compianto su Cristo») и «Снятие с креста» («Deposizione»). *Прим. пер.*

16. *Иероним Босх.* Сотворение Адама и Евы (фрагмент левой створки триптиха «Сад земных наслаждений»). Музей Прадо, Мадрид.

17. *Микеланджело.* Сотворение Адама (фрагмент фрески). Сикстинская капелла, Ватикан.

18. *Эль Греко.* Святой Мартин и нищий. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

19. *Франсиско де Сурбаран.* Отрочество Мадонны. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

20. *Рембрандт Харменс ван Рейн.* Иаков благословляет сыновей Иосифа. Картинная галерея, Кассель.

21. *Никола Пуссен.* Пейзаж с Орфеем и Эвридикой (фрагмент). Лувр, Париж.

22. *Ян Вермер.* Женщина, взвешивающая золото. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

23. *Антуан Ватто.* Итальянские комедианты. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

24. *Эдуар Мане.* Балкон. Лувр, Париж.

25. *Поль Сезанн.* Автопортрет. Галерея Филлипса, Вашингтон.

26. *Поль Сезанн.* Озеро Анси. Попечительский совет, Институт Кортолда, Лондон.

27. *Поль Сезанн.* Мальчик в красном жилете. Собрание Э. Бюрле, Цюрих.

28. *Винсент Ван Гог.* Терраса кафе ночью. Государственный музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды.

29. *Винсент Ван Гог.* У врат вечности. Государственный музей Крёллер-Мюллер, Оттерло.

30. *Анри Руссо.* Заклинательница змей. Музей д'Орсэ, Париж.

31. *Морис Утрилло.* Маризи-Сент-Женевьев. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

32. *Марк Шагал.* Авраам и три ангела. Гуашь. Частное собрание, Рим.

33. *Анри Матисс.* Урок игры на фортепиано. Собрание Стивена К. Кларка, Нью-Йорк.

34. *Жорж Руо.* Последний романтик (автопортрет). Собрание Баквинов, Нью-Йорк.

35. *Жорж Руо.* Конец осени. № 2.

36. *Жорж Руо.* Исход. Частное собрание, Париж.

К главе VI

37. *Жорж Брак.* Студия, 1952. Галерея Магта (Maeght), Париж.

38. *Пабло Пикассо.* Три музыканта, 1921. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

39. *Хуан Грис.* Человек в кафе. Музей искусств, Филадельфия.

40. *Джино Северини.* Динамический иероглиф танцзала «Табарен», 1912. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

41. *Сальвадор Дали.* Химик, осторожно приподнимающий эпидерму с рояля. Собрание Рут Пейдж, Чикаго.

42. *Ив Танги.* Буря. Музей искусств, Филадельфия.

43. *Джорджо де Кирико.* Меланхолия и загадка улицы. Собрание Стэнли Резора, Нью-Йорк.

44. *Пабло Пикассо.* Авиньонские девушки, 1907. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

45. *Пабло Пикассо.* Герника. Собственность художника, предоставленная Музею современного искусства, Нью-Йорк.

46. *Марсель Дюшан.* Новобрачная. Музей искусств, Филадельфия.

47. *Марсель Дюшан.* Обнаженный, спускающийся по лестнице. Музей искусств, Филадельфия.

48. *Казимир Малевич.* Супрематическая композиция. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

49. *Пит Мондриан.* Бродвей, буги-вуги. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

50. *Василий Кандинский.* Двустороннее красное. Музей Соломона Р. Гуггенхейма, Нью-Йорк.

51. *Василий Кандинский.* Круги внутри круга. Музей искусств, Филадельфия.

52. *Пауль Клее.* Иллюзионист. Музей искусств, Филадельфия.

53. *Иероним Босх.* Искушение святого Антония (фрагмент центральной части триптиха). Национальный музей искусства старых мастеров, Лиссабон.

54. *Эль Греко.* Вид Толедо. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

55. *Якопо Тинторетто.* Христос у моря Галилейского. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

56. *Джованни Баттиста Пиранези.* Бани Траяна. (Ошибочное название – «Бани Тита».) Национальная художественная галерея, Вашингтон.

К главе VIII, § 12

57. *Питер Брейгель (Старший).* Падение Икара. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.

58. *Джорджо де Кирико.* Вознаграждение прорицателя. Музей искусств, Филадельфия.

59. *Марк Шагал.* Автопортрет с часами. Собственность художника.

60. *Жан Юго.* Улица с лежащей собакой. Галерея Иола (Iolas), Париж.

61. *Жорж де Латур.* Святой Себастьян, оплакиваемый святой Ириной(*). Музей кайзера Фридриха, Берлин.

62. *Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес.* Маркиза Понтехос. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

63. *Клод Лоррен.* Пастух. Национальная художественная галерея, Вашингтон.

64. *Поль Сезанн.* Гора Сент-Виктуар, 1885–1887. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

65. *Жорж Руо.* Голова Христа. Музей искусств, Кливленд.

66. *Жорж Брак.* Тяжелые облака, 1952. Галерея Магта, Париж.

67. *Жорж Руо.* «Он истязуем был, но не открывал уст Своих» (Исаия, 53, 7). Офорт. 21-й лист «Мизерере Жоржа Руо». Париж, издательство Дю Сёй, 1951.

68. *Марк Шагал.* Белое распятие. Художественный институт, Чикаго.

(*) В современных каталогах эта картина фигурирует также под названием «Святой Себастьян, врачуемый святой Ириной», что, вероятно, является более точным, так как, согласно наиболее распространенной версии предания о мученичестве св. Себастьяна, он был исцелен св. Ириной, а погиб позднее и был похоронен другой христианкой. *Прим. пер.*

Указатель имен

Августин, Аврелий 61, 221
Ангелус Силезиус (Шефлер И.) 189
Анджелико, Фра (Фьезоле Ф.Дж. да) 24
Аполлинер Г. (Костровицкий В.А.) 78, 147, 242
Аристотель 50, 52, 59, 77, 86, 90, 119, 189, 211, 224, 229, 267, 343, 375, 387
Арним Л.А. фон 231
Арнолд М. 178, 372

Байрон Дж.Н.Г. 178, 232, 381
Бальзак О. де 376
Баркер Дж. 192
Бах И.С. 234, 378, 379
Беатриче Портинари 121, 356, 359
Беген А. 167, 291
Бергсон А. 87, 88, 100, 344
Бёрк К. 345, 353
Бернанос Ж. 377
Бетховен Л. ван 379
Бингем Дж.К. 194
Блаватская Е.П. 215
Блан де Сен-Бонне А.Ж.Э. 74
Блейк У. 76, 82, 301, 316, 349, 373
Блок А.А. 169
Блуа Л. (Маршнуар М.Ж.К.) 169, 373
Блэкмур Р.П. 177, 237, 314, 332
Бодлер Ш. 54, 64, 78, 96, 98, 100, 124, 132, 145, 159, 160, 167, 170, 174, 189, 231, 232, 236, 237, 241, 268, 271, 273, 274, 304, 309, 316, 355, 365, 371, 372, 378, 381
Боннар П. 30
Боргерхофф Э.Б.О. 7
Босх И. 29, 99, 213, 381
Брак Ж. 30, 31, 143, 147, 213
Бремон А. 222, 330
Бренсон Т. 216
Брентано Ф. 115
Бретон А. 80–82, 98, 170, 173–175, 231
Бронте Э. 376
Будда 16
Буйян де Лакост А. де 195
Бьюканан С. 367

Вагнер В. Рихард 379
Валери П. 62, 149, 168, 231, 241, 271
Ван Гог В. 30, 31, 41, 76, 123, 143
Ван Дорен М. 385, 387, 388
Ватто Ж. Антуан 27, 381
Веласкес Д. Родригес де Сильва и 27
Вергилий Марон, Публий 13, 124, 356, 378
Верлен П. 169
Вермер Делфтский Я. 27
Веронезе П. 25, 41
Вийон Ж. 215
Вийон Ф. 236
Воллар А. 235, 273
Вольтер (Аруэ М.Ф.) 195, 349, 353
Вордсворт (Уордсуорт) У. 269
Вулф Х. 388

Гаргальо П. 81
Гарде Л. 101
Гарди (Харди) Т. 332
Гаусс К.Ф. 102
Гегель Г.В.Ф. 224
Гёльдерлин И.К.Ф. 167, 226, 381
Генри Р. 191, 235
Гераклит Эфесский 99, 201, 224
Герен Ж. П. Морис де 272
Гесс Т.Б. 215
Гёте И.В. 126, 132, 178, 362, 364, 369, 381, 384, 385
Гоббс Т. 224
Гоген П.Э.А. 14, 76, 123
Гойя-и-Лусьентес Ф.Х. де 159, 213
Гольдбек Ф. 148
Гомер 85, 196, 364, 378, 388
Грин Ж. 377
Гринберг С. 315
Грис Х. 147
Грюневальд (Нитхарт) М. 24
Гуссерль Э. 115
Гюго В.М. 178, 195, 381

Давид (царь Израильско-Иудейского государства) 131
Дали С. 82, 173
Дальбье Р. 102
Данте Алигьери 7, 64, 65, 121, 157, 267, 316, 342, 355–372, 378, 381, 384, 385
Дебюсси К.А. 78
Дега И. Ж. Эдгар 11, 64, 101
Декарт Р. 89, 126, 156
Делакруа Ф. В. Эжен 40, 124, 194
Демосфен 382
Дени М. 40, 215
Джеймс Г. 195, 377
Джеймс М. 7
Джойс Дж. 76, 168, 192, 195, 240, 376, 388
Джонсон Б. 86
Джотто ди Бондоне 14, 24, 39, 40
Джоуд С.Э.М. 189, 298
Дидро Д. 27
Дикинсон, Эдвин 216
Дикинсон, Эмили Э. 372
Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит 114
Додд Л. 216
Донн Дж. 348, 349
Достоевский Ф.М. 188, 364, 376
Драйден Дж. 82, 270, 316
Дуччо ди Буонинсенья 24
Дюбо Ш. 310
Дюкасс И.Л. – см. Лотреамон
Дюрер А. 190
Дюшан М. 203, 204, 215
Дюшан-Вийон Р. 215

Еврипид 83

Жакоб М. 70, 147, 169, 238, 373
Жан-Поль (Рихтер И.П.Ф.) 169
Желе К. – см. Лоррен К.
Жид А.П.Г. 79, 178, 195
Жирар А. 215

Зедльмайр Х. 41

Иаков (библ.) 160
Иисус Христос (Спаситель, Искупитель) 24, 40, 88, 169, 192, 356, 358, 363, 364, 371
Иннесс Дж. 386
Иоанн Креста – см. Хуан де ла Крус
Исаия (пророк) 101

Йейтс У.Б. 193, 304, 313
Йонгкинд Я.Б. 70

Казалис А. 168
Калиостро А. ди (Бальзамо Дж.) 224
Кандинский В.В. 206, 215, 216
Кант И. 40, 190
Канудо Р. 147
Карлейль Т. 226
Карус К.Г. 293
Квинтилиан, Марк Фабий 382
Кибл Дж. 231, 270, 330
Киприан Рождества Пресвятой Богородицы (Компан А. де) 149
Кирико Дж. де 82, 217, 273
Китс Дж. 296
Клее П. 31, 40, 386
Клодель П.Л.Ш. 128, 169, 170, 222
Кокто Ж. 69, 169, 307, 373
Колдер А. 81
Колумб Х. 224
Кольридж С.Т. 38, 64, 77, 142, 188, 293, 330, 343, 367, 370, 381, 388
Корнель П. 195
Коро Ж. Б. Камиль 70, 143, 273
Коун Э.Т. 7
Крейн Х. 62, 76, 78, 195, 237, 315, 342, 343, 372, 383
Ку К. 215
Куапель А. 39
Кук Г. 216
Кумарасвами А.К. 42
Кэрнз Х. 7, 42, 142, 388
Кюн С. фон 121

Лакомб О. 42, 101
Ламартин А.М.Л. де 195
Ландор У.С. 300
Латур Ж. де 27, 213
Лафрене Р. де 31, 147
Лебрен Ш. 277
Леже Ф. 147
Ле Корбюзье (Жаннере Ш.Э.) 62
Леонардо да Винчи 25, 102, 216
Ли Жихуа 38
Лист Ф. 234
Лопе де Вега Карпьо 370
Лоренс (Лоуренс) Д.Г. 168, 193
Лоррен (Желе, Желле) К. 27, 213
Лотреамон, граф де (Дюкасс И.Л.) 169, 193, 195, 196, 219, 334
Лукреций Кар, Тит 384
Лурье А.-В.С. 130, 148, 234, 373, 379
Лэм Ч. 272

Мазаччо (Джованни ди Симоне Гвиди Т. ди) 39
Майерз Ф.У.Г. 269
Мак-Лиш А. 240
Малевич К.С. 203, 205, 207, 215
Малиновский Б.К. 102
Малларме С. 79, 168, 170, 192, 195, 241, 269, 293, 365, 370
Мальро А. 30, 42
Мане Э. 29, 30
Манн Т. 195
Марин Дж. 31, 147, 217, 386, 387
Маритен Р. 8, 98, 226, 268
Мария (Богоматерь) 24
Марко да Сиена 39
Маркс Ж. 276
Матисс А.Э. 30, 40, 143, 386
Мелвилл Г. 111, 313, 376
Мелликвист Дж. 217
Микеланджело Буонарроти 25, 26, 39, 40, 211
Милош О.В. 169
Мильтон Дж. 77, 369
Миро Х. (Дж.) 81
Мишо А. 76, 169, 171
Модильяни А. 147
Мондриан П. (Корнелис П.) 206, 215
Моне К.О. 30, 41
Монтеверди (Монтеверде) К.Дж.А. 148
Мориак Ф. 376
Морс М. 102, 190
Моцарт В.А. 234, 272, 379
Моэм У. Сомерсет 388
Мур М. 271, 314
Мусоргский М.П. 379
Мюссе А. де 195

Наполеон I (французский император) 224
Нерваль Ж. де 167
Ницше Ф. 129, 130, 383
Новалис (Харденберг Ф. фон) 82, 121, 146, 167, 231

Озанфан А. 216
Окакура Какудзо 16
Оллстон У. 25
Освер А. 216

Павел (апостол) 23, 88, 231, 307, 355
Палмер У. 216
Панофски Э. 190
Паскаль Б. 382
Паунд Э.Л. 193, 241
Пеги Ш. 169
Пикассо П. 30, 39, 78, 79, 102, 121, 147, 201, 213, 235, 296
Пиранези Дж.Б. 14, 213
Пифагор 158
Платон 9, 23, 63, 70, 83–87, 93, 100, 109, 155, 189, 196, 224, 227, 297, 309
Плотин 88, 155, 160, 224
По Э.А. 99, 100, 142, 159, 167, 189, 190, 231, 268, 370
Потоцкая Д. 233, 272
Пракситель 22, 53
Пруст М. 132, 178, 376, 377
Пуанкаре Ж. Анри 102
Пуссен Н. 27, 30, 40, 97, 123, 159, 247, 277, 382
Пушкин А.С. 232, 378, 381
Пьеро делла Франческа 29
Пюже П. 194

Райдер А.П. 146
Рансом Дж.К. 271, 310
Расин Ж. 195, 236, 308, 353, 378, 381
Реверди П. 76, 78, 113, 147, 169, 311, 313, 315
Редон О. 31
Рейн К. 271, 272
Рембо А. 79, 117, 146, 170–173, 195, 219, 267, 274, 381
Рембрандт Х. ван Рейн 26, 159, 194, 381
Ренуар П. Огюст 30, 96, 211
Ривьер Ж. 179
Рихтер Х. 215
Ронсар П. де 381, 388
Росс У.Д. 69
Ротко М. 215
Роули Дж. 38, 147, 387
Рубенс П.П. 41, 194
Руо Ж. 30, 31, 78, 97, 98, 211, 213, 214, 235, 373, 386, 387
Руссо А.Ж.Ф. 30, 31
Руссо Ж.Ж. 178, 180, 195, 349
Руссо Т. (мл.) 41

Сандрар Б. (Заузер Ф.) 147
Сартр Ж.П. 158
Сати Э.А.Л. 78, 379
Сев М. 236
Северини Дж. 202, 214, 386
Сезанн П. 14, 29–31, 39, 41, 76, 123, 146, 211, 213, 214, 217, 235, 277
Сенгриа А. 215
Сенека, Луций Анней 86
Сен-Жон Перс (Леже А.) 78, 241, 370

Сёра Ж.П. 14, 30
Сервантес Сааведра М. де 364, 376
Се Хэ 18
Сигер Брабантский 363
Сислей А. 70
Софокл 353, 364, 368
Спиноза Б. 224
Стайтс Р.С. 7, 102
Стивенс У. 193, 195, 237
Стилл К. 216
Стравинский И.Ф. 62, 63
Сурбаран Ф. де 26
Сюдр Р. 99

Тейт А. 7, 57, 143, 176, 241, 268, 330, 342, 343, 365, 372, 373, 386–388
Теннисон А. 189
Тереза Авильская (Хесус Т. де) 54, 132
Тик Л.И. 38, 167
Тинторетто (Робусти) Я. 25, 213
Тициан (Вечеллио Т.) 25
Томас Д. 76, 195
Томпсон Р. 216
Томпсон Ф. 169, 270, 271, 388
Тосканини А. 160
Тулуз-Лотрек А.М.Р. де 31

Уайльд О.Ф. О'Флаэрти Уилс 13
Уистлер Дж. Э. Мак-Нейл 30, 40
Уитмен У. 372
Унамуно М. де 169
Уодсворт (Уодсуорт) Э. 40
Уоткин Э.И. 144
Утрилло М. 31, 82
Уэбстер Дж. 308

Файнингер Л. 216
Фалья М. де 373
Фарг Л.П. 271
Фергуссон Ф. 7, 343–345, 367, 368, 377
Фидий 53
Финли Д.Э. 7
Флурнуа Т. 99
Фома Аквинский 53, 90–92, 96, 102, 103, 105, 106, 113, 114, 155, 157, 158, 160, 167, 176, 211, 216, 224, 233, 357, 363
Фондан Б. (Фундойну Б.) 274
Фонсека Л. де 131, 145
Франк У. 342, 343, 365, 372
Фрайар К. 192

Франциск I (французский король) 96
Франциск Ассизский 24, 224
Фрейд З. 90, 102
Фридрих К.Д. 235
Фрост Р. 310

Хайдеггер М. 226
Хогарт У. 14
Хопкинс Дж.М. 78, 169, 241, 315
Хоппер Э. 143, 146
Христос – см. Иисус Христос
Хуан де ла Крус (Иоанн Креста) 132
Хуан де Санто-Томас 56, 101, 115, 231

Цадкин О. 39
Цицерон, Марк Туллий 382

Честертон Г.К. 373
Чжоу Муши 147
Чжуан-цзы 39

Шагал М.З. 31, 78, 97–99, 147, 203, 213, 217
Шампень Ф. де 277
Шанкара 42
Шапиро М. 41
Шар Р. 76, 269
Шарден Ж.Б.С. 27
Шекспир У. 149, 316, 330, 353, 364, 368, 378, 388
Шелли П. Б. 132, 270, 297, 300, 357, 360
Шеллинг Ф.В.Й. 142, 269
Шопен Ф. 233, 272, 379
Шоу Дж. Бернард 149
Штекель В. 330
Шуберт Г.Г. фон 89
Шуберт Ф.П. 233, 379
Шуман Р.А. 233
Шэнь Цзунцянь 387

Эккерман И.П. 126
Элиот Т.С. 78, 144, 145, 148, 169, 227, 241, 269, 330, 332, 361, 362, 371–373, 386
Эль Греко (Теотокопули) Д. 26, 39, 200, 213, 381

Юго (Гюго) Ж. 31, 102
Юк (Гюк) Э.Р. 18
Юнг К.Г. 101, 102

Оглавление

Предисловие 7

Предварительные пояснения 8

Глава I. Поэзия, человек и вещи 9

Глава II. Искусство, добродетель практического интеллекта 49

Глава III. Предсознательная жизнь интеллекта 74

Глава IV. Творческая интуиция и поэтическое познание 105

Глава V. Поэзия и красота 155

Глава VI. Современная живопись и красота 200

Глава VII. Поэтический опыт и поэтический смысл 219

Глава VIII. Интериоризация музыки 291

Глава IX. Три явления творческой интуиции 342

Список иллюстраций 391

Указатель имен. *Составитель В.П. Гайдамака* 395

Жак Маритен

Творческая интуиция в искусстве и поэзии

Редактор В.П. Гайдамака
Корректор Н.С. Сотникова
Компьютерная верстка В.Д. Лавреников

Лицензия ЛР № 066009 от 22.07.98
Подписано в печать 20.01.2004.
Гарнитура NewtonC. Формат 60x90$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 25.
Уч.-изд. л. 33,1. Тираж 1500 экз. Зак. 1433

Издательство «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН).
117393, Москва, ул. Профсоюзная, д. 82
Тел.: 334-81-87 (дирекция)
Тел/факс: 334-82-42 (отдел реализации)

Отпечатано во ФГУП ИПК "Ульяновский Дом печати"
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14